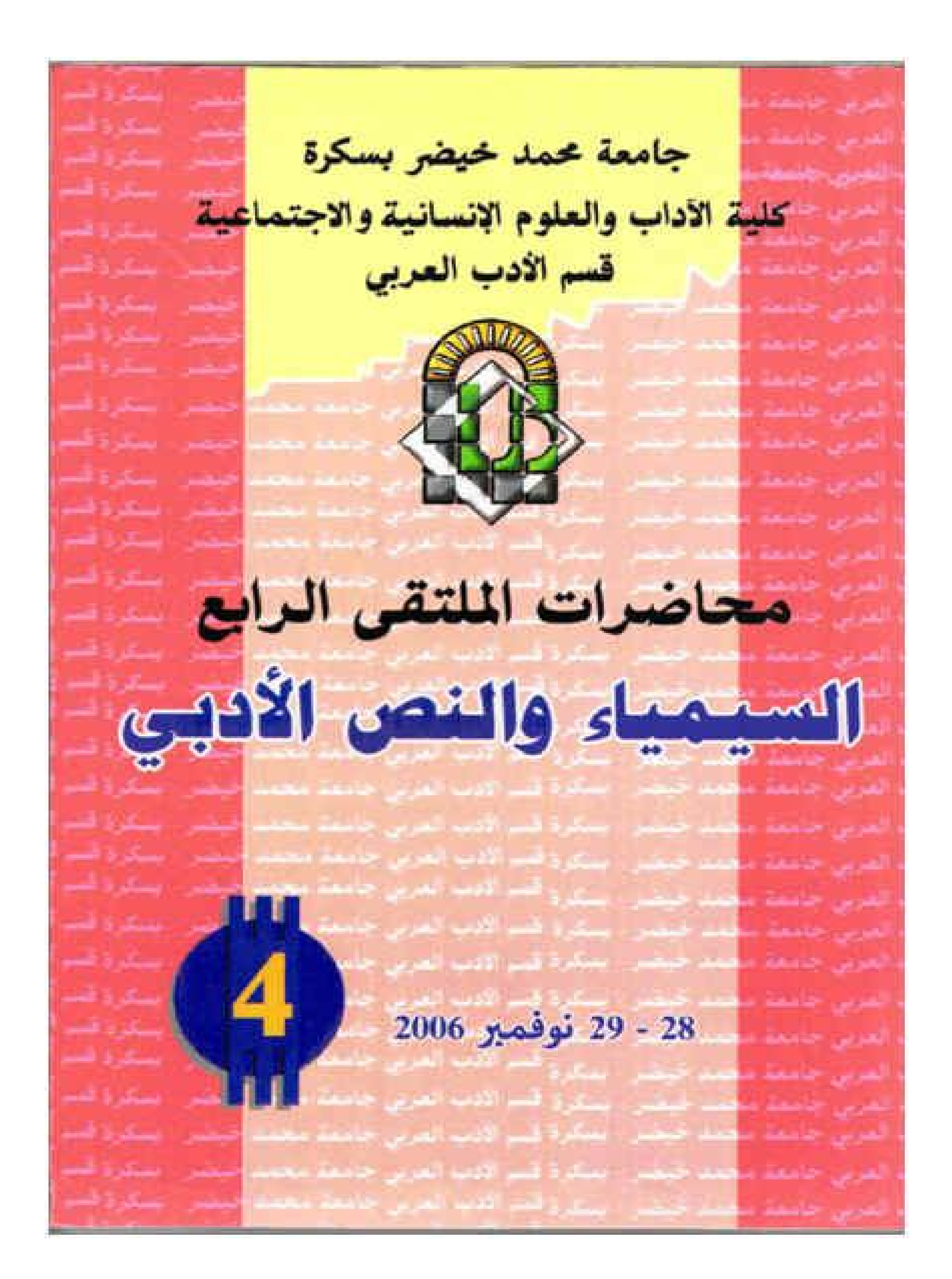

جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم الأدب العربي
محاضرات الملتقى الرابع
السيمياء والنص الأدبي
4
28 - 29 نوفمبر 2006

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم الأدب العربي

محاضرات الملتقى الرابع

السيمياء والنص الأدبي

٢٨-٢٩ نوفمبر ٢٠٠٦

كلمة السيد رئيس اللجنة العلمية للملتقى

بسم الله الرحمن الرحيم.

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا ومولانا محمد بن عبد الله سيد المرسلين، وآله وصحبه إلى يوم الدين.

- السيد الفاضل المحترم والي ولاية بسكرة.
- السيد الفاضل المحترم مدير جامعة محمد خيضر بسكرة.
- السادة الأفاضل نواب مدير جامعة محمد خيضر بسكرة.
- السيد الفاضل المحترم عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية.
- السادة الأفاضل نواب عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية.
- السادة الأفاضل رؤساء الأقسام.
- السادة الأساتذة الأفاضل.
- السادة الأفاضل أعضاء أسرة الإعلام.
- السادة الضيوف الكرام.
- أبنائي الطلبة.

أحييكم جميعا بتحية الإسلام فأقول: السلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته، وأرحب بكم باسم اللجنة العلمية للملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي، متمنيا لكم مقاما طيبا، وأعمالا مكللة بالفائدة والنجاح.

وأعبر لجمعكم الكريم عن سعادتنا الغامرة وشكرنا الجزيل على تشريفكم ملتقانا هذا بحضوركم المميز.

وأعرب عن حبنا العميق الراسخ لكم ولكل من ساهم ويساهم في نشر العلم والمعرفة وبناء صرح مجيد للثقافة، مشيد على أسس الحوار العلمي الهادف، مدعوم بتبادل الخبرات والتجارب، متألق بالتجديد والإبداع، مرتبط بالهوية والجذور.

أيها السادة الأفاضل شرعت اللجنة العلمية للملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي في الإعداد له ابتداء من بداية السنة ٢٠٠٦ ورأت أن يكون إضافة نوعية تكمل الملتقيات الثلاثة السابقة ولا تكررها، وبعد الدراسة واستشارة بعض المختصين والخبراء تبلورت محاور الملتقى في ثلاثة عناصر:

١- الآليات الإجرائية للمنهج السيميائي.

٢- التقاطع والتوازي بين المنهج السيميائي والمناهج الأخرى.

٣- تحليل نص شعري، أو نص نثري في ضوء المنهج السيميائي.

تم الإعلان عن الملتقى بالاتصال بكل جامعات الوطن والمراكز الجامعية عن طريق المراسلة.

أيها السادة الأفاضل بلغ عدد المحاضرات التي استقبلناها ستا وأربعين محاضرة (٤٦) وصلتنا من باحثين من مختلف جامعات الوطن ومن خارج الوطن، منها خمس (٠٥) محاضرات من خارج الوطن، من: الكويت وليبيا والمغرب ومحاضرتان من العراق.

ونحن إذ نذكر هؤلاء الباحثين الأجلاء ننوه بفضلهم، ونشيد بذكرهم، ونشكرهم على مشاركتهم، ونزف لهم السلام آملين أن يصل إليهم عطره وحرارته، ونأسف عظيم الأسف على عدم حضورهم، ونأمل أن نسعد بلقائهم في مناسبات علمية قريبة إن شاء الله.

أيها السادة الأفاضل بلغ عدد المشاركين من داخل الوطن واحدا وأربعين (٤١) مشاركا يتوزعون على سبع عشرة جامعة (١٧) هي: بسكرة، ورقلة، الوادي، قسنطينة، مسيلة، الطارف، جيجل، قالمة، سطيف، تبسة، عنابة، سوق أهراس، خنشلة، تلمسان، مستغانم، سعيدة، وهران.

وقد سعدنا بهذه المشاركة الإيجابية المكثفة، وأثلج صدورنا هذا الاهتمام الفائق من نخبة من الأساتذة الباحثين، وهذا الحرص الشديد على

المشاركة في ملتقانا الرابع للسيمياء والنص الأدبي.

وانطلاقا من هذا السلوك الحضاري المتميز نتوجه لهم جميعا بالتحية الخالصة والتقدير الكبير والاحترام الكامل والعرفان الجميل.

وحرصا منا على توفير الوقت المنا

سب للباحث حين إلقاء المحاضرة كاملة ومناقشتها بعد ذلك مناقشة ايجابية.

وسعيا منا إلى تهيئة المناخ العلمي والظروف الملائمة لإنجاح الملتقى علميا.

واعتمادا على العدد الكثير من الباحثين المشاركين كان لا بد أن تحدد اللجنة العلمية للملتقى عدد المحاضرات المقترحة للمشاركة بما يتناسب وزمن الملتقى والوقت الكافي المخصص لكل محاضرة.

واسمحوا لي أيها السادة في هذا المقام أن أعتذر بحرارة باسم اللجنة العلمية للملتقى إلى كل الأساتذة الباحثين الذين لم تدرج محاضراتهم في هذا الملتقى، ونأسف لذلك عظيم الأسف، ونأمل أن يقبلوا اعتذارنا وأن يتفهموا الأسباب الموضوعية التي دفعتنا إلى هذا الإجراء، ونرجو أن يبقى حبل الود والتواصل الثقافي والعلمي ممدودا بيننا. وأعترف أمامكم جميعا بأن سبب عدم إدراج محاضراتهم في هذا الملتقى لا يعود إلى أسباب تتعلق بقيمتها العلمية ومستواها الفكري والجمالي، بقدر ما يتعلق بأسباب شكلية وظروف خاصة بالملتقى.

ولهذا السبب أكرر لهم اعتذاري وأعرب عن اعتزازي بمشاركتهم العلمية، وفاعليتهم في الساحة الثقافية الجامعية، راجيا أن نستفيد منهم في فرص علمية ولقاءات مستقبلية عاجلة.

أيها السادة الأفاضل سجلت اللجة العلمية للملتقى بغبطة وسعادة كل المحاضرات التي وصلتها في سجل خاص ثم شرعت في تصنيف أول لها فاستبعدت كل المشاركات التي اكتفى أصحابها بإرسال ملخص للمحاضرة فقط دون النص الكامل، وقامت بهذا الإجراء اتقاء لسلبيات وقعت في الملتقيات السابقة حيث يقدم الملخص ثم تكون المحاضرة مختلفة عنه كل الاختلاف بل قد يتغير الموضوع تماما. تقول اللجنة هذا بكل حب ومودة ودون غمز لأي باحث فعذرا لهذا الإجراء.

انتقلت اللجنة بعد ذلك إلى دراسة بقية المحاضرات واستبعدت ثلاثة أصناف منها هي:

١- محاضرات طويلة تستغرق وقتا لا تستطيع اللجنة أن تضمنه لها في هذا الملتقى، وهي أبحاث ذات فائدة عظيمة دون شك، ولكن انطلاقا من تجاربنا في الملتقيات السابقة نجد الباحث مضطرا في هذا النوع من المحاضرات إلى قراءة الصفحات الأولى ثم يداهمه الوقت فيلجأ إلى الاختصار والتلخيص والانتقال بسرعة فائقة من فكرة إلى أخرى فلا تتحقق الفائدة ولا يفهم الموضوع لا لشيء إلا لأنه قدم بصورة متقطعة، وكنا نود لو قدمت المحاضرة للملتقى ملتزمة بالوقت والمحاور.

٢- حاضرات مختصرة جدا، وهي ليست ملخصات، وا ٕنما ابتدأ أصحابها في كتابتها ولم ينهوها وقدموها إلى لجنة الملتقى آملين أن يتموها ولكنهم لم يفعلوا، فبقيت عبارة عن بدايات.

٣- حاضرات أخرى ذات فائدة كبيرة في موضوعها، ولكن رأت اللجنة أنها لا تندرج في محاور الملتقى، واستعانت في إجرائها هذا ببعض الخبراء المختصين.

خلصت اللجنة بعد كل هذه الدراسة إلى صنف أخير من المحاضرات تراه يتماشى وما سطر للملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي، ويبلغ العدد واحدا وعشرين (٢١) محاضرة.

أيها السادة الأفاضل يسعدني أن أنوه بمجهود زملائي الأساتذة أعضاء اللجنة العلمية للملتقى، وأشكرهم على إخلاصهم وتفانيهم وعملهم الجدي الموضوعي، وأحيي كل من مد لنا يد العون والمساعدة.

وأزف تحية خاصة إلى السيد رئيس قسم الأدب العربي الأستاذ الدكتور مفقودة صالح الذي كان العقل المدبر والقلب النابض والعزيمة الراسخة لكل عمل نقوم به، فلم يبخل علينا بعلمه ووقته وجهده إلى أن استوى الملتقى، فله منا وافر التقدير والاحترام.

إلى أستاذنا الفاضل الأستاذ الدكتور محمد خان عميد كلية الآداب والعلوم الإنساني والعلوم الاجتماعية خالص الشكر وجميل الثناء على رعايته السامية للملتقى وتوجيهاته الرشيدة، ونحيي فيه إخلاصه وجديته وغيرته على الجامعة.

سيدي الفاضل مدير جامعة محمد خيضر بسكرة الأستاذ الدكتور بلقاسم سلاطنية اسمحوا لي باسم اللجنة العلمية للملتقى أن أعبر لكم عن احترامنا وتقديرنا وشكرنا على الدعم المادي والمعنوي الذي تلقيناه منكم ونتلقاه، وعلى رعايتكم النبيلة وتسييركم الرشيد.

وفي الختام أكرر اعتذاري إلى الأساتذة الباحثين الذين لم تدرج محاضراتهم في هذا الملتقى، وأهنئ زملائي الأساتذة الذين سنسعد بالاستفادة مما سيقدمونه في محاضراتهم.

وأجدد ترحيبي بكل الذين شرفونا بحضورهم، معترفا لهم بالفضل، متمنيا لهم مقاما طيبا وعملا مثمرا ناجحا.

والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

كلمة السيد عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

ليس من اليسير أن أستعيد المناسبة لأكتب الكلمة التي ألقيتها في افتتاح ملتقانا هذا ؛ ذلك لأني ارتجلتها جالاً، وأنشأتها تلك المناسبة إنشاءً ، وكان الموقف الحافل بالملتقِين من أساتذة وطلبة هو الحافز على صياغتها بتلك الكيفية التي استمع إليها الحاضرون.

و من الأنسب أن أحمل نفسي على تقديم كتاب أعمال الملتقى الذي دأب أساتذة قسم الأدب العربي على الاحتفاء به كل سنتين، إذ كان الأول سنة ٢٠٠٠ والثاني سنة ٢٠٠٢ والثالث سنة ٢٠٠٤، والرابع هذه السنة (٢٠٠٦).

لقد كانت مسألة "**عقد ملتقى نقدي**" فكرة تجول بأذهان أساتذة القسم سنة ١٩٩٩، وتداولوا فيما بينهم عناوين ـدة، وموضوعات شتى، وبعد تحديد لـلْغايات وتدقيق لها، استقر أمرنا على"**السيمياء**" تيارا ً واعياً، مقصوداً به اتساع تناول النصوص الأدبية وتحليلها ونقدها تنشيطاً للوسط الجامعي، الذي ينفتح على كثير من المعارف العلمية.

واخترنا مصطلح "**السيمياء**" من بين مصطلحات عدة كالسيميائية أوالسيميولوجيا أو السيميوطيقا وغيرها، أو ما يقابلها من اللّفظ العربي كالعلامات أو العلامية، وفصلنا فيها؛ إذ لا مشاحة في المصطلح كما يقال .

ـا أنّنا تعر ّضنا في الملتقى الأول للأسس النظرية للسيمياء، وجارينا سبل الجدل في هذا وذاك، وانتهى بنا التطواف إلى وجوب الاكتفاء بما طرح فيه من نظريات، وتخيص الملتقيات اللاحقة إلى المجالات التطبيقية.

ـ بلغ قسم الأدب العربي أوج الوجود الجامعي، ووصل إلى مرحلة الفتو ّة، وصار يعد ّ من الأقسام الأولى في ـامعة الجزائرية، وذلك بما حقّقه من إنجازات علمية، تشد ّ من أزره وتزيد في عزيمته، ومن ذلك خريجوه، العاملون فيه، ـهم يعدّون رسائل الدكتوراوتلك عزيمة الر ّجال.

ـ ّعت محاضرات هذا الملتقى، فكانت ثرية بما طرح فيها، واختص بعضها بالنص القرآني وبعضها بالنص الشعري وغيرها بالنص السردي ،...إلخ وهي جديرة بالاطلاع والاهتمام.

مازلنا نعقد العزم على مواصلة عقد ملتقى "**السيمياء والنص الأدبي**"، ولو كان قد وصل إلى أربع طبعات، لأننا نريد له الاستمرار ما استمر الإبداع الأدبي، وسندخل فيه تجديداً يرقى به من داخله، ولا نحيد عنه تبديلا.

ـفي ختام هذه الكلمة الموجزة أُجدِّد شكري الجزيل للأساتذة المشاركين من جامعات الوطن، كما أتقدم بوافر ـقدير إلى السيد رئيس الجامعة على رعايته لهذا الملتقى، و عنايته به منذ الملتقى الأول، وا إلى السيد رئيس القسم على ـانيه في تحضيره، ومواظبته على عقده، وا إلى كل الأساتذة العاملين بإخلاص في القسم والكلية والجامعة.

وّفقنا الله جميعا لخدمة البحث، وتطوير الجامعة، والله من وراء القصد*

الأستاذ

الدكتور محمد خان

سيميائية الصورة في رواية " عابر سرير "

لأحلام مستغانمي

الدكتور: عبد العالي بشير

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

١.مفهوم الصورة: يعطي المعجم الوسيط للصورة التعريف الآتي[١]: " **صوره** : جعل له صورة مجسمة. وفي التنزيل: "(الَّذِي ... يَشَاءُ لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ) (آل عمران:٦) .

و***صور الشيء أو الشخص:*** رسمه على الورق أو الحائط ونحوهما بالقلم أو بآلة التصوير. ***والتصوير:*** نقش صورة الأشياء أو الأشخاص على لوح أو حائط أو نحوهما بالقلم أو بآلة التصوير. ***والتصوير الشمسي:*** أخذ صور الأشياء بالصورة الشمسية. ***والصورة*** : الشكل والتمثال المجسم . وفي التنزيل: (الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ) (الانفطار:٧،٨) .

٢ . أنواع الصور:

٢ . ١. *الصورة الصحفية:* لقد عرفها الدكتور محمد أدهم بقوله: " هي الصورة الفنية، البيضاء أو السوداء أو الملونة ، ذات المضمون الحالي المهم الواضح والجذاب ، المعبرة وحدها أو مع غيرها في صدق وأمانة وموضوعية ، وأغلب الأحوال عن الأحداث أو الأشخاص أو الأنشطة أو الأفكار أو القضايا أو النصوص والوثائق ، أو المناسبات المختلفة المتصلة غالبا بمادة تحريرية معينة ، تنشرها أو تكون صالحة للنشر على صفحات جريدة أو مجلة أو توزعها وكالات الأنباء ، أو صور على سبيل التأكيد والتوضيح والتفسير والدعم والإضافة لفت الأنظار وزيادة الاهتمام والقابلية للقراءة والإمتاع والمؤانسة ، وزيادة التوزيع وكمعلم وركيزة إخراجية والتي تلتقطها عدسة مصور بطريقة تعكس حسا فنيا اتصاليا وفهما لوظيفتها. بعد إعداد خاص، وتحصل عليها بمعرفة المحرر أو الوكالات أو من مصور محترف ، أو حر أو من أحد الهواة أو نقلا عن وسيلة نشر أخرى أو بواسطة من يتصل بموضوعها عن قرب. وغالبا ما تكون ***إخبارية أو تسجيلية أو تفسيرية أو جمالية أو وثائقية***، وقد تكون قديمة متجددة الأهمية، تقدم بواسطة أحد هذه المصادر أنفسها ، أو بمعرفة مراكز المعلومات ، أو أرشيف الصور الخاصة بوسيلة النشر أو دور المحفوظات والوثائق . [٢]

لقد جمع هذا التعريف كل العناصر التي تدخل في تشكيل الصورة الصحفية كاللون والمصدر والنوع والهدف. وهي غالبا ما تكون متصلة بمادة تحريرية معينة صالحة للنشر على صفحات الجرائد والمجلات للفت الأنظار وزيادة الاهتمام والقابلية للقراءة . و ويشترط فيها أن تعبر بصدق وأمانة وموضوعية عن أفكار وأحوال المصور الذي التقطها. وتنقسم الصورة الصحفية إلى الأنواع الآتية:

§ ***الصورة الفنية الجمالية:***.أبت الصحف والمجلات على تخصيص مساحات لنشر الصور الفوتوغرافية ذات الطابع الفني والجمالي . ومن صفات هذه الصور عدم احتوائها على عنصري الخبرة والإثارة ، إنما تكون لمجرد عرض إبداع المصور الذي يحمل آلة التصوير ويتصيد اللقطات الجميلة من الطبيعة أو من مشاهدات الشارع.[٣] وهذا النوع من الصور لا ينشر على الصفحات التي تتغلب عليها العادة الخبرية إلى في حالات نادرة.

وتتميز الصورة الفوتوغرافية حسب " رولان بارث " بكونها ذات استقلالية بنيوية. وتتشكل من عناصر منتقاة ، ومعالجة وفق المطلبين الجمالي والإيديولوجي الذين يعطيانها بعدا تضامنيا.[٤]

إذا كانت الصورة الفوتوغرافية تمثل الواقع الحرفي فإنها في الوقت نفسه تخضع هذا الواقع إلى عمليات التقليص. ولكن هذا

التقليص لا يعني التحويل. يقول بارث في هذا الصدد : "إن الانتقال من الواقع إلى صورته الفوتوغرافية لا يستلزم حتما أن نقطع هذا الواقع إلى عناصر وأن نشكل من هذه العناصر علامات تختلف ماديا عن الشيء الذي تقدمه للقراءة ".[٥]

وتوحي الصورة الفوتوغرافية بمجموعة من الدلالات ويبقى للقارئ اختيار أو إنتاج البعض منها. وهكذا فإن قراءة الصورة الواحدة تتعدد نظريا بتعدد القراء. ولكن اختلاف القراءات لا يعني أن الصورة تبقى مفتوحة إلى ما لا نهاية.لأن تلك القراءات تظل حسب " بارث " مرتبطة بالمعارف المستثمرة في الصورة : معارف لغوية ، أنتربولوجية ، تجريبية ، جمالية.[٦] وهكذا فالخطاب الرمزي للصورة الفوتوغرافية مشكل سلفا من قبل المجتمع والتاريخ والثقافة واللغة .

§ ***صورة الإعلان:*** يرى المتخصصون في الإعلان أن الصورة تعادل ألف كلمة ، وأن صور الأشخاص تجذب الانتباه أكثر مما تجذبه الصور الأخرى. ويتعين على المصور الذي يقوم بالتقاط الصور الإعلانية أن يتقن عملية التصوير ابتداء من عملية اختيار نوع الفلم ، وتحديد فتحة العدسة ، واستخدام الإثارة التي تلعب دورا هاما في التأثير في نفسية القارئ والتفاعل معه. [٧]

§ ***الصورة الشخصية:*** وهي صورة نصفية لشخص معين تعبر عن حدث ما أو خبر، وتنشر مع حديث صحفي أو تصريح سياسي. ويخضع هذا النوع من الصور للفحص ، بحيث يحرص ملتقطها على أن تكون ملامح الشخص – الذي التقطت له الصورة – تتلاءم مع مضمون الخبر أو الحور أو التحقيق.

§ ***صورة التحقيق الصحفي:*** يقوم الصحفيون بإجراء تحقيقات حول بعض الموضوعات الجديرة بتسليط الضوء عليها ، وغالبا ما يرفقون تحقيقاتهم بصور تكون بمثابة الدليل القاطع على ما هو مكتوب ضمن التحقيق.

§ ***الصورة الخبرية:*** تمثل هذه الصورة حدث وقع في مكان معين وزمن معينين. وهذا النوع من الصور يعطي القارئ متممات للخبر ولا يجعله يستفسر عن صحة ما ورد في الخبر من معلومات.

على العموم تعد الصورة الفوتوغرافية وسيلة فعالة من وسائل الإعلام الحديث ، ولذلك أصبحت تحظى بالاهتمام المتزايد يوما بعد يوم في الصحافة والسينما والتلفزيون.

٢ . ٢ الصورة الفنية (اللوحة الفنية): إن فن الرسم والتصوير في العصر الحديث.هو عمل توجهه الانفعالات والأحاسيس ، والمتناقضات الصارخة والاحباطات الذاتية والأحداث التي عاشها الفنان ولم يتمكن من هضمها. فهو في حقيقة الأمر عملية نفسية مثيرة تنعكس في الإنتاج المعروض في القاعات والمتاحف العالمية.

إن دراسة أي لوحة فنية يتطلب من الناقد العودة إلى حياة الرسام لا سيما طفولته " لأن العبقرية في أصلها هي العودة الإرادية إلى الطفولة كما يقول بودلير.[٨]

انطلاقا من هذه المعطيات النظرية سنسعى في هذه الدراسة إلى فحص بعض الصور الفوتوغرافية و اللوحات الفنية التي وظفتها " أحلام مستغانمي " في روايتها.

الصورة الأولى:

الطفل البائس وجثة الكلب

المرسل: هو خالد المصور الذي سفر إلى باريس لاستلام الجائزة عن أحسن صور ة صحافية ألتقطها لطفل وكلبه.

عنوان الصورة : الطفل البائس وجثة الكلب .

وسيلة التصوير: آلة تصوير عادية لأن المصور في مثل هذه الظروف لا يحتاج إلى آلة تصوير فائقة الدقة ، بقدر حاجته إلى مشهد دامع. لا يحتاج أيضا إلى تقنيات متقدمة في انتقاء الألوان ، بل إلى فيلم بالأسود والأبيض . ما دام بصدد توثيق الأحاسيس.

طريقة التقاط الصورة: التقط المصور هذه الصورة من قرية "***بن طلحة*** " التي لم تستيقظ من كابوسها ، وبقيت مذهولة أمام موتاها. والصورة تعكس حالة طفل جزائري بائس نجا من الموت بأعجوبة ص ٣٢. وهي تعبر عن صخب الدمار في صمته ، ودموع الناجين في خرسهم النهائي.

تاريخ الصورة وظروف إيداعها: التقطت هذه الصورة أثناء مذبحة "***بن طلحة*** " ونشرت على صفحة إحدى الصحف الوطنية. وتعتبر من أهم الصور التي عرضت فظاعة وبشاعة عمل الإرهابيين.

نوع الصورة: صورة فوتوغرافية ، ذات بعد سياسي واجتماعي. سياسي لأنها عكست الوضع الخطير الذي آلت إليه البلاد في تلك الفترة العصيبة من تاريخ الجزائر. واجتماعي لأنها صورت حالة بعض الأفراد الذين فقدوا أهلهم وأقاربهم في عهد الإرهاب.

محاور الصورة: تحمل الصورة مشهدين: مشهد الطفل الجالس وهو يضم ركبتيه الصغيرتين إلى صدره ، وقد أطبق الصمت على فمه. ومشهد جثة الكلب الذي سممه المجرمون ليضمنوا عدم نباحه.

أسباب التقاط الصورة:

§ التقطت هذه الصورة الفوتوغرافية أثناء ولوج الإرهابيين إلى قرية "***بن طلحة*** " . وقد لقيت إعجاب النقاد المهتمين بتقييم ودراسة الصور الصحفية ، فاختاروها كأحسن صورة لتلك السنة ، وقد نال صاحبها الجائزة العالمية. والصورة في حد ذاتها هي رسالة إعلامية موجهة إلى الجماهير ، والرأي العام العالمي لمعرفة ما اقترفه المجرمون في حق المواطنين الأبرياء العزل.

§ مرسل هذه الصورة هو صحافي جزائري حر محترف، انتقل إلى عين المكان للقيام بتحقيق صحفي حول مجازر " قرية بن طلحة " وهو بذلك يكون قد قام بدوره كصحافي في تنوير الجماهير. ولكنه في الوقت نفسه ، قدم – ربما عن غير قصد – خدمات جليلة للإرهابيين تمثلت في الترويج لجرائمهم البشعة.

الإرسال: تم إرسال هذه الصورة في فترة التقاطها ، أي في صبيحة تلك الليلة السوداء التي قتل فيها الإرهابيون مجموعة من أفراد تلك القرية البائسة، وبعد دخول أفراد الجيش الوطني. وقد نشرت هذه الصورة على صفحات إحدى الجرائد الوطنية.

التأثير: تمثل تأثير هذه الصورة في الصدمة التي أحدثتها في صفوف المواطنين الجزائريين ، الذين لم يفهموا ما يقع في الجزائر بالضبط . ولماذا لجأ الإرهابيون إلى قتل الأبرياء . بل ولماذا لم يتدخل الجيش في الوقت المناسب لحماية سكان هذه القرية، على الرغم من أن الإرهابيين بقوا فيها مدة طويلة.

هوية الرسالة الفنية: تنتمي الرسالة إلى الصورة الخبرية لأنها تمثل حدث وقع في مكان وزمن معينين. وهذا النوع من الصور كما قلنا سابقا مكمل للخبر ، بحيث لا يجعل القارئ يستفسر عن صحة ما ورد في الخبر من معلومات. كما أن قوة الصورة تتضح جليا في العناصر التي دخلت في تشكيلها كالطفل الذي استند إلى الحائط ، وهو يضم ركبتيه إلى صدره ، وتوجد بالقرب منه جثة كلبه. فالعنصران يعكسان الحالة السائدة في القرية، والمتمثلة في الذعر والخوف والدهشة. كما أن الصورة عكست الحالة النفسية لذلك الطفل البائس الذي فقد كل أفراد عائلته. ويرمز الكلب في الصورة إلى الوفاء والإخلاص .

سنن الأشكال والألوان: يمكن تقسيم الصورة بخط عمودي واحد يقسمها إلى قسمين الجزء الأيسر خاص بالطفل ، والجزء الأيمن خاص بجثة الكلب.وتتحق الوحدة الجمالية بانسجام اللونين الأبيض والأسود وترابطهما ، بحيث يساعد هذا الانسجام والترابط في قراءة واضحة للصورة.

السنن التشكيلية: سندرس في هذه النقطة العناصر التي دخلت في تشكيل الصورة وهي على النحو التالي:

– الحائط الذي استند عليه الطفل.

– الطفل.

– جثة الكلب.

وهذا التشكيل يوحي لنا بمعنى، وهو تمكن الإرهاب من دخول قرية " ***بن طلحة*** " ليلا ، وقتل كل من صادفوه في طريقهم بما في ذلك الحيوانات التي لم تسلم من بطشهم . وقد ترتب عن هذا العمل الفظيع والشنيع تشريد سكان تلك القرية التي كانت تنعم بالهدوء والطمأنينة قبل أن تطالها يد الإرهاب.

مجال البلاغة والرمزية في الصورة: تضم الصورة عدة علامات بصرية تشكيلية وقد تضمنت الدلالات الآتية:

- ***الطفل:*** علامة بصرية تدل على اليتم والضياع و الضعف والبؤس والبراءة والانطواء.
- ***جثة الكلب:*** علامة بصرية تدل على الوفاء والإخلاص في المراقبة، ولذلك سممه الإرهابيون حتى يضمنوا عدم نباحه ، ويتسنى لهم الدخول إلى القرية بدون أن يشعر بهم أحد.

المعنى التقريري والمعنى التضميني:كما قلنا سابقا لقد نشرت هذه الصورة على صفحات الجرائد ، وعلى صفحات الإنترنت. وقد تعددت القراءات والتفسيرات التي أعطيت لها .

نقد الصورة : كتب الصحافيون الجزائريون عدة مقالات باللغة العربية والفرنسية ينقدون فيها تلك الصورة. ومن بين العناوين التي تصدرت هذه المقالات نذكر البعض منها:

" ***جثة كلب جزائري تحصل على جائزة الصورة في فرنسا*** "

" ***فرنسا تفضل تكريم كلاب الجزائر*** " ص ٣٦.

فالصحافة الجزائرية رأت أن فرنسا كرمت من خلال الصورة كلاب الجزائر لا موتاهم. ولكن إذا نظرنا إلى الصورة بطريقة موضوعية ، فإننا نلاحظ أن الموت فيها قد جاوز الحياة بالرغم منه أنه لا يمثل سوى جثة كلب . كما أن صحابها سعى من خلالها إلى توثيق الزمن ، وا يقاف انسياب الوقت في لحظة. وبذلك تكون هذه الصورة عبارة عن محاولة يائسة لتحنيط الزمن ص ١٩٧.

حوصلة وتقييم: تحمل صورة الطفل البائس وجثة الكلب بعدا إعلاميا وسياسيا، وقد أراد صاحبها تمرير فكرة إلى الرأي العام الوطني والدولي ، مفادها أن الإرهاب الأعمى قد عثا في الأرض فسادا ، وقتل عائلات بكاملها ، وقد ترتب عن ذلك تشريد الأفراد الأبرياء ، وضياع الأيتام والشيوخ والنساء. على العموم لقد وفق المصور الصحفي إلى حد بعيد في مهمته.

الصورة الثانية:

المرأة النائحة

المصور: المصور الصحفي حسين زميل خالد.

عنوان الصورة: العذراء النائحة وقد حصل صاحبها منذ أربع سنوات على الجائزة العالمية للصورة.

تاريخ الصورة: عندما وصل المصور الصحفي حسين إلى قرية " ***بن طلحة*** " وجد نفسه أمام أكثر من ثلاثمائة جثة ممدة في أكفانها. فتوجه إلى مستشفى بن موسى حيث أخذ صورة لتلك المرأة التي فاجأها وهي تنتحب ، والتي قيل له إنها فقدت أولادها السبعة في تلك

المذبحة. ص ٣٤. وقد نشرت تلك الصورة على صفحات الجرائد والمجلات الوطنية ، و جابت العالم، وتعتبر من أهم وأقوى الصور التي جسدت عبثية الموت.

عناصر الصورة: تتشكل الصورة من العناصر الآتية:

– امرأة عزلاء أمام الموت وهي تنتحب.

– سقوط شالها في لحظة الألم، و قد بدت في وشاح حزنها جميلة ومكابرة.

النسق من الأعلى:

– لقد زار المصور الصحفي " حسين " قرية بن طلحة بعد خروج الإرهابيين منها، وهناك التقط صورة لتلك المرأة التي فاجأها وهي تنتحب . . مما لا شك فيه أن الصحفي كان يهدف من وراء هذه الصورة إلى تصوير فظائع أعمال الإرهابيين ، و فضح جرائمهم التي ارتكبوها في حق المواطنين الأبرياء.

§ ***البث:*** تم بث ونشر هذه الصورة في فترة التقاطها ، أي مباشرة بعد خروج الإرهابيين من قرية بن طلحة ، ودخول الجيش وأفراد الأمن ورجال الحماية المدنية والصحفيين. وقد نشرت هذه الصورة في أغلب الصحف الوطنية وعلى الصفحة الأولى منها.

التأثير: تتمثل تأثيرات هذه الصورة في الصدمة النفسية التي أحدثتها في نفوس المواطنيين الجزائريين.

هوية الصورة الفنية: تنتمي هذه الرسالة إلى الصورة الفوتوغرافية بالأبيض والأسود، وقوتها تتضح جليا في العناصر التي تشكلت منها.

مجال البلاغة والرمزية في الصورة: تضم الصورة عدة علامات بصرية تشكيلية جاءت لتعطي دلالات مختلفة وهي على النحو الآتي:

– **المرأة النائحة:** علامة بصرية مشكلة لعامل الضعف ، لأن الإرهابيين قتلوا أولادها أو أقاربها السبعة ولم تكن تملك القوة للدفاع عنهم وحمايتهم من الموت.

– **سقوط الشال:** ن سقوط الشال في لحظة الألم من رأسها يدل على شدة حزنها وعدم التحكم في نفسها ومشاعرها، لأن المرأة الجزائرية في مثل هذا السن لا يمكن لها أن تظهر أمام الملأ ورأسها غير مغطى، ولكن في مثل هذه اللحظات الصعبة يحل وشاح الحزن محل الحجاب.

المعنى التقريري والمعنى التضميني. تعبر الصورة عن الموت في كامل خدعته كما تعكس الوضع الخطير الذي ألت إليه البلاد في تلك العشرية السوداء . حيث أصبح أمن كل المواطنين الجزائريين مهدد بالخطر .

حوصلة وتقييم: : لقد نشرت هذه الصورة على مختلف صفحات الجرائد الوطنية والعالمية وعلى صفحات الانترنيت، وبفضلها تحصل " حسين " على الجائزة العالمية للصورة. لكن غيرة وحسد الجزائريين دفع بعضهم إلى إقناع تلك المرأة البائسة برفع دعوى على ذلك المصور الذي صنع مجده وثراءه بفجيعتها. كما تطوعت جمعيات لرفع الدعاوى على المجلات العالمية الكبرى التي نشرت تلك الصورة بذريعة الدفاع عن حياء الجزائري وهو ينتحب بعد مرور الموت ص ٣٥.

على العموم إن الكاتبة كانت تهدف من وراء توظيف هذه الصورة وغيرها من الصور الأخرى إلى فضح وتعرية الإرهابيين الذين استهدفوا الممتلكات والأشخاص ، وأتلفوا جزءا لا يحصى من ثروات البلاد البشرية والمادية ، وشوهوا سمعتها في الساحة الدولية.

الصورة الثالثة

ضحايا مظاهرات **١٧ أكتوبر ١٩٦١**

المرسل: " زيان "وهو فنان جزائري ، كان معرضه الأخير الذي أقامه في باريس بمثابة جغرافية للتشرد الوجداني ، وخريطة لترحاله

الداخلي.

الصورة: هي عبارة عن لوحة فنية زيتية ، رسمها " زيان " وهي تمثل شباكا بحرية محملة بأحذية بمقاييس وأشكال مختلفة تبدو عتيقة ومنتفخة بالماء المتقاطر منها. وقد رسمها تخليدا لضحايا مظاهرات ١٧ أكتوبر ١٩٦١ . فقد خرج الجزائريون في باريس في مظاهرة سلمية مع عائلاتهم للمطالبة برفع التجوال المفروض على الجزائريين ، فألقى البوليس بالعشرات منهم وهم موثقي الأطراف في نهر السين. مات الكثير منهم غرقا ، وظلت جثثهم وأحذية بعضهم تطفو على نهر السين لعدة أيام ، لكون معظمهم لا يعرف السباحة. وتعد هذه اللوحة من أحب اللوحات إلى زيان.

عناصر الصورة: تتشكل الصورة من عنصرين أساسيين :

– شباك بحرية محملة بأحذية .

– الأحذية العتيقة ذات الأشكال المختلفة.

الإرسال: رسم زيان هذه اللوحة عندما كان مقيما بباريس، وقد أوحت له شرفة بيته المطلة على نهر السين برسم تلك اللوحة . وقد جسد فيها مدى حقد الفرنسيين على الجزائريين وعنصريتهم.

التأثير: أثرت هذه اللوحة على الفنانين والجمعيات. فقد استوحت جمعية لمناهضة للعنصرية فكرة تلك اللوحة ، فقامت بإنزال شبك في نهر السين تحتوي على أحذية بعدد الضحايا. ثم أخرجت الشباك الذي امتلأت أحذيتها المهترئة بالماء، وعرضتها على ضفاف السين للفرجة تذكيرا بأولئك الغرقى ص ٥٩.

هوية الصورة الفنية: إن الهوية الفنية للصورة تكمن في المذهب الذي تأثر به الرسام في حياته الفنية. والملاحظ أن " زيان " في لوحته لم يركز على جثة الموت التي ظلت تطفو فوق سطح الماء لعدة أيام وإنما رسم الثياب التي كان المتظاهرون يرتدونها والأحذية التي كانوا ينتعلونها.

السنن التشكيلية: ما يميز هذه اللوحة الفنية هو كونها ليس رسما على الكرتون لما تبقى من جثث الجزائريين ، بل عكس حالة مجموعة من الجزائريون الذين خرجوا في مظاهرة سلمية في باريس ، وكان مصيرهم الغرق بعد الإلقاء بهم في نهر السين وهم مربوطي الأطراف.إن هذه اللوحة جديرة بقدرة الفنان على استخدام الألوان والأضواء.

المقاربة السيميولوجية: نتحدث في هذا العنصر عن مجال البلاغة في لوحة المتظاهرين الجزائريين في باريس.

زيان وسر اللوحة: اشتهر زيان برسم الجسور ، ولاسيما جسور قسنطينة ، ولكن لوحة المتظاهرين والتي تعد من أحب لوحاته تعد مرآة عاكسة لعمله ولذكائه. وقد تعاطف الشاعر في هذه اللوحة مع الجزائريين الذين غرقوا في نهر السين، وهو بذلك قد عكس لنا من خلال تلك اللوحة صحة قضية الجزائريين وعزيمتهم وإصرارهم على المطالبة بالحرية .

المعنى التقريري والمعنى التضميني: إن زيان مبدع هذه اللوحة الفنية ، لم يقترح في تفسير لوحته معنى مخالف للعنوان الأصلي للصورة " ضحايا مظاهرات ١٧ أكتوبر ١٩٦١ ". بل كانت مطابقة لمعناها التقريري. وبذلك لم تعد اللوحة مساحة لفظ نزاعات الألوان ، بل مساحة لفظ نزاعات التاريخ.

§ *حوصلة وتقييم:* لقد تعمد الرسام في لوحته تلك أن يضعنا أمام أحذية أكثر بؤسا من أصحابها الذين غرقوا وقد تركوا أحذيتهم يتسلى المارة باستنطاقها. أحذية كان لأصحابها آمال بسيطة ذهبت مع الفردة الأخرى. فردة ما عادت حذاء إنها الأمل الخالي من الرجاء ، كصدفة أفرغت ما في جوفها ، مرمية على الشاطئ. ذلك أن المحار لا يصبح أصدافا فارغة من الحياة ، إلا عندما يشطر إلى نصفين ، ويتبعثر فرادى على الشاطئ ". ص ٦١.

وننهي هذه الدراسة بالملاحظات الآتية:

١. تعد الصورة من أهم وسائل الاتصال التي تساعد على توطيد العلاقات الإنسانية، وتنمية الحس الجماعي ، و الإحساس بآلام الآخرين.

٢. لقد وفقت أحلام مستغانمي في انتقاء بعض الصور الصحفية والفوتوغرافية وتوظيفها في روايتها ، بحيث لم تبق هذه الصور طافية فوق سطح النص بل ذابت في نسيجه.

٣. كما أنها سخرت تلك الصور الموظفة من أجل فضح الجرائم التي ارتكبها الإنسان في حق أخيه الإنسان الجزائر.

الإحالات

١. أحلام مستغانمي " عابر سرير " رواية ، منشورات ANEP الجزائر ، طبعة الجزائر ٢٠٠٤.
٢. أدهم محمود " مقدمة إلى الصحافة المصورة الصورة الصحفية وسيلة اتصال " ط/١ ، مطابع الدار البيضاء ، ١٩٩٨.
٣. إبراهيم مصطفى وآخرون " المعجم الوسيط " المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، استانبول ، تركيا ، الجزء الأول والثاني .
٤. إسماعيل إبراهيم " الصحفي المتخصص " دار النشر والتوزيع القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١.
٥. عبد الحميد بورايو " مدخل إلى السيميولوجيا " (نص – صورة) ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٩٥.
٦. قدور عبد الله ثاني " سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم " دار الغرب للنشر والتوزيع وهران ، ٢٠٠٥.

---

[١]. إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات ، المعجم الوسيط ، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، استنبول ، تركيا ، ط/ ٢ ج/١ ، ١٩٧٢ ، ص ٥٢٨ .
[٢]. محمود أدهم ، مقدمة إلى الصحافة المصورة ، الصورة الصحفية وسيلة اتصال ، ص ٢٢.
[٣]. عبد الحميد بورايو ، مدخل إلى السميولوجيا (نص – صورة) ديوان المطبوعات الجامعية. ١٩٩٥
[٤]. نقلا عن قدور عبد الله ثاني " سيميائية الصورة " دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٥.
[٥]. المرجع نفسه ، ص ٢٩.
[٦]. نفسه ، ص ٣٢.
[٧]. إسماعيل إبراهيم ، الصحفي المتخصص ، دار النشر والتوزيع القاهرة ، ط/١ ، ٢٠٠١.
[٨]. قدور عبد الله ثاني ، سيميائية الصورة ، ص ٢٢٤.

الفضاء الحكائي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

قراءة سيميائية (تجريدية المكان)

الأستاذة: بن ستيتي سعدية

جامعة المسيلة

إن الفضاء الجغرافي* في رواية " الولي الطاهر يعود..." ليس طبيعيا محسوسا، بل هو فضاء تجريدي لا يعطي له الكاتب معنى محددا، بل يخطط له مخطط المتاهة، فيصعب على القارئ إدراك الفضاء الذي تود الشخصية المحورية الوصول إليه، لذلك ارتأينا أن نتناول المكان من خلال توظيف الكاتب له في الرواية، وما نقصده بالفضاء الحكائي هو المكان الذي يصوره النص المتخيل((فالروائي يحاول تقديم إشارات جغرافية تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تقديم استكشافات منهجية للأماكن))[١] . وهذا الذي نرومه من خلال تعرضنا لأنواع الفضاء المبثوثة في النص الروائي، ويمكن أن نجمل هذه الأنواع في التالي:

أ- **الفيف:**

اتخذ الفضاء الحكائي صفة ميزته، ليصبح تجريديا وليس طبيعيا، ففي الرواية، يقدم الكاتب مشهدا يصور لنا تموقع"الولي الطاهر" والأبعاد التي يقف فيها، فيقول:((فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة))[٢]

نلاحظ أن الكاتب لا يحدد لنا موقع"الولي الطاهر" بالنسبة للمكان الذي هوموجود فيه، بل يجعل العضباء هي مركز الرواية ليفتتح بها النص الروائي، فهي أول من قام بفعل، إنها توقفت، وأين كان توقفها؟.... كان فوق التلة الرملية عند الزيتونة، وهي فريدة في فيف، يقابلها المقام المنتصب، وبذلك يحدد الكاتب الجهات الأربع لمكان تواجدها، ولا يكتفي بذلك، بل يصف المقام الزكي، إنه يتكون من سبعة طوابق، وشكله مربع.

من خلال هذه الفاتحة السردية، يمكننا أن نتخيل مشهدا وصفيا للمكان، لكأننا نحمل فرشاة ونبدأ بالرسم،... فالطبيعة هي فيف، صحراء فيها زيتونة، وقبالتها مقام، وفي مركز اللوحة توجد العضباء،... ونلاحظ أن الكاتب لم يشر إلى أن الولي الطاهر كان رفقة العضباء، ولو حتى بضمير، لكنه مباشرة يواصل السرد بقوله على لسان الولي الطاهر((ها نحن من جديد نرجع إلى أرضنا...إلى أن يقول ((قرر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية لله وتحية للأرض، وتحية للزيتونة، ثم أولا وأخيرا تحية للمقام الزكي))[٣]

إن القرينة"ينزل" تعني أنه كان راكبا فوق ظهر العضباء، لذلك تكلم عنها الراوي بمفردها، لأنها كانت تسير لوحدها والولي الطاهر يمتطيها، فهو يعتبرهما كلا واحدا، يكشف هذا عن العلاقة الوطيدة التي تربط بينهما.

إذن فالإطار المكاني لهذا المقطع الروائي، ينحصر بين ثلاث نقاط هي: المقام، الزيتونة والفيف. وقد نتصور مشهدا مماثلا لذلك في واقعنا وهو صورة الهرم أمام النخلة والجمل، إنها صورة طبيعية، لطالما رأيناها في التلفزة والمجلات وغيرها، يدرجونها كتعبير عن تاريخ حضاري آفل بقي رسمه(أثره).

لكن، ما يجعلنا نقول أن المكان تجريدي في هذه الرواية، هو فقدان الأبعاد لقيمتها الجغرافية، يظهر لنا ذلك، عندما أراد الولي الطاهر الصلاة، فأخذ يبحث عن القبلة، وكان من المألوف لديه سابقا، أن القبلة تكون على يمينه باستدارة ربع دائرة، لكنه لما استدار، ظل المقام يقابله، فظل يستدير حتى أكمل دائرة برمتها، والمقام ظل يتعدد، أراد الاستدلال بالشمس لكنها هي الأخرى كانت ثابتة في منتصف السماء، فلم يستطع الاهتداء بالظل، ولم يجد حلا، إلى أن تذكر عبارة((أينما تولوا فثمة وجه الله))[٤] ومن ثم صلى ركعتين.

لما أراد الولي الطاهر الصلاة، كان عليه أن يبحث عن الموقع، وبالتالي وجد نفسه في إطار متخيل لا يتحرك.... فيستحيل أن يتوقف الزمن، ويستحيل سكون الظل، لذا يبدو لنا المكان سرابيا، والمسافة التي تفصل المقام عن الولي الطاهر غير محدودة، فكلما اقترب من المقام، يبعد عنه هذا الأخير، فلا حيز يحده، وبذلك فقدت الاتجاهات الأربعة قيمتها الجغرافية((غير أن الاتجاهات الأربعة فقدت قيمتها الجغرافية كما فقدت مدلولاتها))[٥]

إن استعمال الكاتب لكلمة"فيف" يدلنا على اتساع المكان، وأن الولي الطاهر في مكان رحب، رغم ذلك يحس بأن الدائرة تلفه، تضيق أحيانا وتتسع أحيانا أخرى، فيتراءى له قصور عديدة، ويلتبس عليه معرفة المقام الزكي، وفي الحركة الانفتاحية والانغلاقية للدائرة، الأبعاد متوقفة ثابتة لا تتغير بين القصور، فنلاحظ هنا حركتين متناقضتين؛ ذلك أن الدائرة التي تضم القصور تضيق وتتسع، فيتغير نصف قطرها: "ميلا" ثم"نصف ميل" ثم "ربع ميل" ثم "ميل أو يزيد". وفي الوقت نفسه نجد الأبعاد بين القصور ثابتة غير متحولة، والكاتب بذلك يمزج بين الثابت والمتحول، وهذا أمر لا واقعي؛ أي أنه طبع الأبعاد بطبع غرائبي، يظهر لنا ذلك في قوله واصفا الدائرة((إنها تضيق دون أن تفقد قصورها حجمها والمسافات التي تفصل بينها، ودون أن تختفي أي واحد منها... كأنها صورة الأبعاد فيها متوقفة بعد أن حددتها الرؤية الأولى.))[٦]

لعل الكاتب جعل صفة التحول تتعلق ببصر الولي الطاهر، وما يتراءى له أثناء عودته إلى المقام، أو أن ذلك من كراماته باعتباره وليا. إن الكاتب يعطي للعين أهمية كبيرة في تقصي الفضاء العام للرواية، فهو يضع شخصية الولي الطاهر فوق منصة عالية لينظر القارئ من خلاله إلى كل الأحداث الروائية عبر كامل المحطات التي يتوقف عندها الولي الطاهر بغرض الاستكشاف بحثا عن المقام الزكي.

وقد تحدث "حسين نجمي" عن المشهد الفضائي الذي يبدأ من النظرة البدئية، فالعين هي الأكثر فاعلية في جسم الإنسان، منها يبدأ المتخيل بسيرورة اشتغاله.[٧]

والفيف قد يأخذنا إلى عالم آخر"عالم الجن" ؛ لأنه العالم الوحيد الذي تفقد فيه الشخوص هويتها، ويصبح الإنسان جنيا، ويصبح الجني إنسانا، إنه مكان لا يستطيع الإنسان أن يتواجد فيه إلا عبر الحلم، ويبقى الفيف ملجأ الولي الطاهر عبر كامل محطات الرواية أثناء رحلته بحثا عن المقام الزكي.

الفيف فضاء متسع وهو لا متناه كما وصفناه من قبل، إلا أن الولي الطاهر لم يجد فيه راحته، وظل غير مستقر يبحث عن المقام، وإن ذلك يرتبط مباشرة بالارتياح النفسي لهذه الشخصية داخل المقام، فليس اتساع المكان بالذي يجعل فيه ألفة وحميمية [*] ، بل قد يكون أفضل منه بكثير بيت صغير ضيق، وفيه راحة وطمأنينة، فالأماكن المنفتحة قد لا تسعدنا، والأماكن الضيقة ليست دائما سيئة، بل نحقق فيها ما لا نستطيع تحقيقه في أماكن أوسع[٨] . وهذا ما يفسر تمادي"الولي الطاهر" في بحثه عن المقام الزكي، فهو يبحث عن راحته النفسية والذهنية.

ب- الجبـل:

ينقلنا الكاتب إلى مكان آخر هو الجبل، إنها مفارقة في المكان، فمن الفيف الواسع إلى مكان أضيق وأوعر تكثر فيه الحواجز، فيقول: ((وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها، تتخللها وديان غزيرة، المياه قوية السيلان، وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوف مزركش بعضه ابيض وأسود، بعضه تتخلله ألوان تختلف بين الأخضر والأزرق، لهم لحي مخضبة بالحناء، لتبلغ لدى بعضهم الركب، يرتدون جلابيب رمادية تعلوها طبقة خفيفة من تراب عليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة في أعينهم الكحل، وفي شفاههم السواك، تعبق من أفواههم رائحة مسك بالغ الحدة.))[٩]

في هذا المكان الجديد لا يشير الكاتب إلى الإطار العام فقط، بل يميزه عن الإطار السابق(الفيف)بأنه آهل بالبشر، فيصف شاكلتهم، وأنها لتنبئ بأنهم قوم معارك وحروب، تأقلموا مع طبيعة الجبل، وأصبحوا غليظين في هيئتهم ولباسهم،... ربما إدراج الكاتب لبعض التفاصيل، يشير إلى إدراكه لقيمة الأشياء بمساهمتها في خلق مناخ العام لروايته، حتى وإن قدمها بشيء من الترميز، فهي لا تكتفي بمعناها المباشر، بل تتجاوزه إلى مستوى أعلى، وكأنه يرسم صورة ملونة، بلون الجبال والمياه، وألوان ألبسة هؤلاء القوم الباهتة، والتي تختلط بلون طبيعة الجبل ليوهمنا بواقع يحاكيه على المستوى المتخيل، وما كان ذلك إلا تمهيدا ليصف فيما بعد نشوب معركة كان فيها الولي الطاهر القائد والبطل معا.

لكن الكاتب يغير المكان ، فيجعله غير محسوس، إنه مكان خيالين فيقول:((عند توقف التبريح، وجدنا أنفسنا هنالك عند كل نجمة، وعند كل مجرة، في كل كوكب، فوق كل كثبان الرمل، وفوق تلة من طين أو من حجر، فوق كل قمة جبل، في كل فج وبر، عرض البحار والمحيطات، نغوص في العمق، نعلو كل موجة))[١٠]

أي مكان هذا؟.... إنه لا مكان، ما نفهمه فقط أن هناك علاقة تربط بين هذه الأمكنة(النجمة، الكوكب، كثبان الرمل، التلة، الموجة، الجبل) وهي علاقة السمو والعلو. فالولي الطاهر يرى نفسه في مكان مرتفع، لكن، لا يدرك طبيعته ولا يفقه كنهه.

وهناك علاقة أخرى تربط بين(فج، بر، نغوص في العمق،....) وهي علاقة الانحدار، وهنا يجد الولي الطاهر نفسه أسفل، ولا يدرك للمرة الثانية طبيعة المكان أيضا.

ج- المدينـة:

الآن يضيق علينا الكاتب إطار الرواية نوعا ما،إنه يتجه صوب المدينة، يتحدث عن مدن موجودة فعلا، إنها القاهرة، فيقول((القاهرة، القاهرة المعزية اختفت منها العمارات والحارات والمساجد، والقصور والفيلات، حتى الأزهر انطمست معالمه، حتى المقطم استوى، حتى الأهرامات توارت وبثت الزرابي على امتداد البصر..))[١١]

إن الكاتب لم يقدم لنا القاهرة كما هي في الواقع، بل جعلها في صورة مسطحة لا يبدو منها أي صرح، إنها تبتلع كل ما يبرز ناتئا، لتصبح منبسطة، وتطرح عليها الزرابي، لينقلنا مباشرة إلى ساحة رحبة، يقام فيها حفل زفاف، فيقول:((القاهرة وما حوت، تحولت إلى فسطاط كبير، ازدان بالورود والبالونات متعددة الألوان، واصطف الناس رجالا ونساء دونما ترتيب أو تمييز على الجانبين بعضهم أغراب أعاجم، من مختلف الأجناس، بعضهم يرتدي الزي العربي المميز بعقاله الأسود، بعض الرجال لا يسترهم سوى تبانات قصيرة، بينما هم يحتضنون نساء وغلمانا لا يغطي نصفهم العلوي شيئا، أما الجزء السفلي فمكتف بتبانات حريرية شفافة.))[١٢]

يتعدى الكاتب وصف المكان إلى وصف الأشخاص وما يرتدونه، إنه حفل عرس غريب، لا يمكن أن يكون لزفاف، قد يكون ملتقى دوليا أو حفلة عمل لمجموعة من كبار رجال الأعمال من مختلف بقاع الأرض، إنهم كما عبر عنهم من كل الأجناس التقوا لغرض نجهل طبيعته. فالكاتب لا يورد الأشياء على طبيعتها بل يقدمها مفلسفة، وقد أشار "حميد لحميداني" إلى لجوء الروائيين إلى مثل هذه التقنيات ، معللا سبب ذلك، فيقول: ((يعتم عن قصد صورة المكان، ويقتصر على إشارات عابرة تدعو لها الضرورة لإقامة الحكي.))[١٣] . فالقارئ لا يشعر بالأمان للمكان المسطر في الرواية؛ ذلك لتحوله الدائم، وسرعة الكاتب في تمييعه من حالة لأخرى، حتى لا يكاد هذا القارئ يفقد ثقته في الكاتب عندما يشرع في وصف مكان ما، فيجعله يتخيل أنه في مدينة، وفجأة ينقله على غرة إلى فلوات فيف لا نهاية له.

يأخذنا الكاتب إلى مدينة "الجزائر"، فيقدمها على أنها ملهى كبير من ملاهي "تايوان"، فهي تبدو له كأنها كهف مدلهم، لا آخر لطوله، ولا نهاية لعرضه، لا يعمره البشر، بل تعمره الدواب من كل نوع،((بعضها ديناصورات، بعضها تماسيح، بعضها ثعالب، بعضها ضفادع ونمل، بعضها يقضم أيدي بعضه، بعضه يقضم أرجل بعضه، بعضها ينهش صدور أو بطون أرحام بعضه..))[١٤]

إنه يشبه المدينة بأدغال غابرة في الزمن، يسودها قانون الغاب، حيث تفترس الوحوش بعضها بعضا، ويجعل المدينة تنفتح على عدة مخارج، فيقول:((بعضهم يذهب

يمينا، بعضهم يذهب شمالا، بعضهم يرتد إلى الخلف، بعضهم يظل يراوح في مكانه يلتف على نفسه وعلى من حوله))[١٥]

ويضيق المكان تدريجيا، الآن نحن متجهين إلى جهة صغيرة من المدينة، إلى منطقة "أولاد علال" بـ"الرايس حميدو"إلى "بن طلحة"، فينقلنا الكاتب إلى أتون معركة تتداخل فيها المشاهد المرعبة، ينقل لنا مشهد الموت، وهول تنقله من منزل إلى آخر، فيقول: ((توقفت الحياة في هذا المنزل، خرجنا محمومين، كان الحي كله منزلا واحدا...))[١٦]

إن عبارة(كان الحي كله منزلا واحدا) تعطينا تصورا للإطار المكاني الذي تحدث فيه المجازر، ففي كل منزل يحدث موقف مشترك، هو مجابهة الأفراد للموت، وملاقاتهم المصير نفسه، وهو الموت.

إن المنزل المنفرد أوالمنعزل عن المدينة يكون أكثر عرضة للأخطار من تجمع كبير من المنازل في المدينة، يرجع بنا هذا إلى مقولة لـ"باشلار" يرى فيها بأن: ((الإعصار في باريس لا يمتلك بالنسبة للحالم نفس العدوانية التي يمتلكها بالنسبة لمنزل ناسك))[١٧]، فالكاتب لم يجد بدا من وصف المدينة بالمنزل الواحد المنفرد لهول ما واجهته من أخطار، فبالرغم من تجاور المنازل وانفتاحها على بعضها، إلا أن ذلك لم يغير من الأمر شيئا، فالموت كان يسري من بيت إلى آخر كالسيل.

لكن الكاتب يتمادى في خرق الأمكنة، والتنقل بينها، فها هو ينقلنا إلى مكان غريب، إنه ذاكرة الزمن، إنه الأرشيف، بل إنه مكان النفايات على جانب من المدينة، يحفر فيه الولي الطاهر ليستخرج منه أمورا يكشف من خلالها عن تناقضات الواقع، واقع سفك الدماء، إنه استدلال لما يجري من أحداث غير مفهومة، يأخذنا إلى عالم تنتشر فيه الجثث، وتتكلم فيه العظام، ويراها بعينيه تكسى لحما وشحما وشعرا،.... يعود أحيانا إلى أيام الصحابة بقرائته لتلك الرسالة التي كانت تحملها الجمجمة في فمها، إنها جمجمة"مالك بن نويرة" تتحدث إليه طالبة منه أن يثأر لسفك دمها... كما يأخذنا إلى بعض المفارقات الاجتماعية، فها هو يجد يدا مقطوعة لإنسان بسيط، ويدا مقطوعة لقائد في الجيش، فهي تحمل جهازا هاتفيا حربيا، ليجد بعد ذلك صندوقا، والذي يحوي بداخله رسالتي"عيسى لحيلح".

إن الكاتب بهذا، ينقلنا إلى مكان غرائبي، الأمر الذي يجعل القارئ في حيرة من أمره، فلا يدري أي إطار التزمه الكاتب في هذا الظرف، فهل هو في المدينة؟ أم هو في الفيف؟ أم أين هو؟ فالكاتب يحول المكان ليجعله أسطوريا لا نستطيع إدراكه ولا الإمساك به، ومن ثم يبقى القارئ يعاني فكريا واقع هذا الأمر ومرجعه هي المعاناة التي عبر عنها "أدونيس" بقوله: ((وبذلك أبطل مقولتي الزمان والمكان بحسب الفعل،... وتحول الوجود إلى حركة من التحول والضياع، حركة من الضياع لا تنتهي من الضياع في ضياع لا ينتهي، والمعرفة أصبحت معاناة لهذا التحول وكشفا إلى ما لا ينتهي))[١٨]

د- المقام الزكي:

من أهم الأمكنة التي يشير إليها الكاتب هي ذلك القصر الذي طالما بحث عنه الولي الطاهر ولم يجده، فبقي في مخيلته، فبدأ يصفه بشيء من التفصيل، فهو قصر شامخ، ذو سبعة طوابق، كل طابق مخصص لغرض معين، فيقول:((الطوابق هي هي، سبعة بتمامها وكمالها طابق الزوار، الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل بجناحيه جناح للرجال وجناح للنساء، والمقصورة التي تتوسطهما، حيث يتخذ المقدم مكتبه وموقع الاستقبال، الطابق الذي يليه يتشكل من جناح واحد وهو المصلى، به محراب تغطيه الزرابي، الطابق الذي فوقه مرقد للطلبة والمريدين، الذي فوقه مرقد الطالبات والمريدات، الذي يليه نصفه للمؤن ونصفه للشيوخ ينامون فيه ويعدون دروسهم.

الطابق السابع....خلوتي وطريقي إلى حبيبي))[١٩]

لا يمكننا حصر كل الأمكنة الفرعية في هذه المداخلة، إلى أنه ما نشير إليه هو أن استعمال الكاتب للفضاء الحكائي كان استعمالا تجريديا وليس طبيعيا، يظهر ذلك من خلال تلك التداخلات التي كنا نلمسها بين لوحة وأخرى، ففي كل مرة يخرج الولي الطاهر من مكان ليعود إلى الفيف ، والفيف هو مآله دائما، وهو النقطة التي يدور فيها محور الرواية، ولعل الكاتب اختار الفيف لشساعته وأهبته على حمل كل التناقضات.

لعلنا لاحظنا جيدا أن الكاتب في كل مرة يفتتح لوحات الرواية بتقديم مشهد يضبط فيه الإطار المكاني بطريقة فنية مدهشة يختلط فيها المعقول باللامعقول سواء كان ذلك في الفيف أو في الجبل أو في المدينة أو في المقام الزكي(قصره المتخيل)، وكأنه يطبق ما قاله "رولان بارث": ((يجب على الكاتب أن يحول الواقع أولا إلى منظور مصور، ثم يمكنه بعد ذلك انتزاع موضوعه عن إطار هذه اللوحة لتقديمه لقارئه، وعلى ذلك فليست الواقعية تقليدا للواقع، بل هي تقليد صورة مرسومة لواقع.))[٢٠]

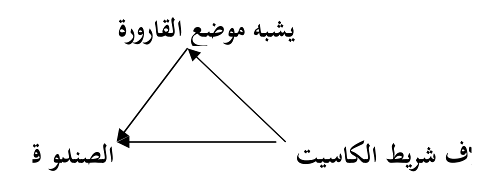
إننا نجد علاقة واضحة بين المكان الذي يجعله الكاتب إطارا لروايته، وبين ما يشير إليه من رمزية، أي أنه يربط بين العالم التخييلي للرواية والعالم الواقعي، وفق المثلث الدلالي الذي وضعه"أوجدن"و"ريتشاردز" في كتابهما "معنى المعنى".[٢١]

المدلول

المشار إليه **الدال(الوصف)**

- الدال: هو الكلمات التي تشكل العالم التخيلي/ نعتبره الوصف.
- المدلول: العالم التخييلي الذي يخلق في ذهن القارئ.
- المشار إليه: قد يكون عالم الواقع، وقد يكون عالما خياليا ن صنع الكاتب، وعلى أساس اختلاف المشار إليه، تختلف مضامين الروايات.

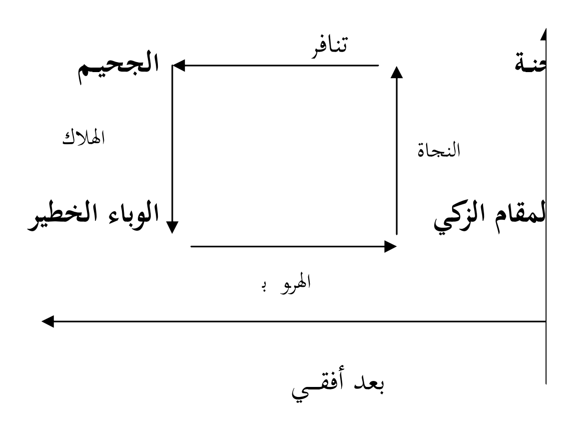
وكمثال على المثلث الدلالي، لدينا المثلث الدلالي الآتي:



- يشبه موضع القارورة: تلك التي تحمل داخلها رسالة أو خريطة البحث عن الكنز في قصة روبنسن مثلا.
- غلاف شريط الكاسيت: الذي عثر فيه على رسالة الشاعر"عيسى لحيلح"
- الصندوق:الذي عثر عليه الولي الطاهر أثناء الحفر.

لعل عدم تمكننا من تحديد المكان في الرواية، هو ما جعلنا نصفه منذ البداية بأنه تجريدي، فلا مقاييس له، ولا ترابط له مع الزمن، وهذا لا يخضع لقانون الثبات، بل نتحول متحرك ضاربا الزمن عرض الحائط، وكأن الكاتب نسج هذه الرواية، لكن قريحته أبت إلا أن تخرجها على شكل القصيد، للإفصاح عن بوتقة شعورية، فجاءت الرواية عبارة عن مقاطع تشبه إلى حد ما قصيدة شعر التفعيلة، أو لنقل قصيدة من الشعر المنثور*، وكأنه يروي حلما ظل يراوده ليتكرر كل ليلة، ليبعث بنا إلى عالم البعث والنشور، لحظة تلاقي الحاضر بالماضي.((نستكشف المجهول سواء، في الذات وفي الطبيعة، تقتلعنا من وحل الأشياء العادية، وتقذف بنا فيما وراءها، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس. فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما نراه، وما لا نحسه، وتجتاز بنا العتبة، حيث تزول الفواصل، ويصبح الباطن والظاهر واحدا...))[٢٢]

فالكاتب يعطي للمكان بعدا ميتافيزيقيا، يربطه مباشرة بعالم الغيب، ويمكننا أن نجعل من المقام الزكي الذي يبحث عنه الولي الطاهر مثال الجنة في السماء، والوباء الخطير الذي يهرب منه إلى الفيف هو الجحيم، فينتج لدينا بعدان هما: أفقي وعمودي كما في الشكل التالي:



العلاقة ، هنا، هي علاقة تنافر لا تجاذب ، إذ يجتذب الولي الطاهر هذين القطبين ليمارسا عليه تأثيراتهما، لأنه يريد الهروب من(الوباء الخطير) إلى (مقامه الزكي) ليحصل على(الجنة) ويتجنب بذلك (الجحيم)، فالعملية تتطلب انتقالا بين مستويات تتفاوت درجة، وعلى ذلك نميز ما يلي:

- العلاقة بين الوباء والولي الطاهر هي علاقة تجاذب
- العلاقة نفسها نجدها بين الولي الطاهر والجنة في حين أن كلا من الوباء والجنة متناظران ومتنافران لا يلتقيان.
- في المقابل نجد علاقة تنافر بين الولي الطاهر والجحيم...

فالعلاقات تبدو متداخلة تجعل الولي الطاهر دوما في صراع مع نفسه، أي تيار سيسلك؟ وأي درب سيأخذ؟ فيجد نفسه في دوامة بأربع زوايا كما في الشكل السابق.

الهوامش:

[*]: تعتقد جوليا كريستيفا، أن الفضاء لا ينفصل عن دلالته الحضارية، فهو يتشكل من خلال العالم القصصي، يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسيطر رؤية خاصة للعالم، أو كما تسمي ذلك بـ إيديولوجيم Idiologeme
ينظر في هذا المجال: .J.K : Le texte du romon, Mouton, 1976,182 نقلا عن : حميد الحميداني: النص السردي،ص٥٤.

[١]: حميد لحميداني: بنية النص السردي،ص٥٣.

[٢]: الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.ص١١.

[٣] : الرواية، ص١١.

[٤] : الرواية، ص١٢.

[٥] : الرواية، ص١٨.

[٦] : الرواية، ص١٦.

[٧] : ينظر: حسين نجمي: شعرية الفضاء(المتخيل والهوية في الرواية العربية). المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء/بيروت، ٢٠٠٠، ص١١٢.
* Jules Supervielle: في هذا المجال نستشهد بقول الشاعر الفرنسي" جول سوبرفيال" ( ):
« Trop d'espace nous étouffe beau coups plus que s'il my'en avait passassiez »
« Voir : Gaston Bachelard : La poétique de l'espace, p199. »

[8] : Voir : Gaston Bachelard : La poétique de L'espace, p.199.

[٩] : الرواية، ص٣١.

[١٠] : الرواية، ص٤٠.

[١١] : الرواية، ص٥٣.

[١٢] : الرواية، ص٥٣.

[١٣] : حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص٦٩.

[١٤] : الرواية، ص٩٧.

[١٥] : الرواية، ص٩٨.

[١٦] : الرواية، ص١٠١.

[17] : Gaston Bachelard : La poétique de L'espace, p.43.

[١٨] : أدونيس: الثابت والمتحول(تأصيل الأصول٢).دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٨٢، ص٩٧.

[١٩] : الرواية، ص٢١.

[20] : Roland Barthes: S/Z, Paris, Seuil, 1970, p.61.

[٢١] : ينظر: سيزا قاسم : بناء الرواية،ص١٠٤،١٠٥.

[*] : من خلال لقاء مع الكاتب"الطاهر وطار" يوم: ٢٠٠٢/٠٦/٢٤. أفصح فيه أنه أخرج روايته في قالب شعريا و بموجة شعورية شعرية تخترق المكان والزمان الطبيعيين.

[٢٢] : ادونيس: الثابت والمتحول(تأصيل الأصول٢).ص١١٠،١١١.

الصورة في سيميولوجيا التواصل

الدكتور: جاب الله أحمد

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة محمد خيضر بسكرة

١ . سيميولوجيا التواصل:

من بين التصورات السيميائية التي تستلهم سوسير، التصور الذي يمثله كل من مونان: "**Mounin**"، وبريطو : "**Preito**"، وبويسنس: "**Buyssens**"، وكرايس: "**Crice**"، ومارتينيه: "**Martinet**".

ويحكم هذا التصور مبدأ لا يرى في الدليل غير كونه أداة تواصلية، أي مقصدية إبلاغية، ويعني هذا أن العلامة تتألف من عناصر ثلاثة: الدليل، المدلول، الوظيفة، أو القصد، وهؤلاء العلماء لا يهمهم من الدوال والعلامات السيميائية غير التواصل أو الإبلاغ والوظيفة الاتصالية أو التواصلية، وهذه الوظيفة لا تؤديها الأنساق اللسانية فقط، بل هناك أنظمة سننية غير لسانية، ذات وظيفة سيميائية تواصلية.

إن السيمياء حسب **بويسنس** تعني دراسة أساليب التواصل، والأدوات المستخدمة للتأثير في المتلقي قصد إقناعه أو حثه أو إبعاده، أي أن موضوع السيمياء هو التواصل المراد، وبخاصة التواصل اللساني والسيميائي، وقد انتقد بعض السيميائيين: "بويسنس**Buyssens** ، وبريطو**Prieto** ، و جورج مونان": "**G.Mounin**" على نظرتهم هذه، ورأوا أن العودة إلى النظرية السوسيرية يحل إشكالية العلامة، لأن أصحاب هذا الاتجاه حصروا السيمياء في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية، فذهب مونان إلى القول أنه ينبغي من أجل تعيين الوقائع التي تدرسها السيميائية تطبيق "القياس الأساسي القاضي بأن هناك سيميوطيقا أو سيميولوجيا إذ حصل التواصل"[(١)].

إن الوظيفة الخاصة بالبنيات السيميائية التي تسمى بالألسنية هي التواصل، ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنية وإنما توجد أيضا في البنيات السيميائية التي تشكلها الأنماط السننية غير اللسانية، ولذلك يمكن للسيمياء حسب بويسنس: "**Buyssens**" أن تعرف باعتبارها دراسة طرق التواصل، أي دراسة الأدوات المستعملة للتأثير على الغير. فالتواصل في رأي بويسنس هو ما يكون موضوع السيمياء[(٢)]، وهناك العلامات العفوية والأمارات العفوية المغلوطة، والأمارات القصدية[(٣)]، فالسيمياء تركز على الأنساق الدلالية التي تقوم على القصدية التواصلية، بل إن السيمياء "**السيميوطيقا**"، كما يقول بريطو "**Prieto**": ينبغي عليها أن تهتم. فيما يرى بويسنس . بالوقائع القابلة للتواصل ، وهو الذي يشكل موضوع السيمياء، والتواصل المراد هو من جنس التواصل اللساني، لأن هذا التواصل هو التواصل الحقيقي.

ويرى بريطو "**Prieto**" أنه من الممكن اعتبار سيميولوجيا التواصل قسما من سيميولوجيا تدرس البنيات السيميوطيقية مهما كانت وظيفتها، غير أن سيميولوجيا من هذا النوع ستلتبس بعلوم الإنسان منظورا إليها في مجموعها، حيث يبدو موضوع الإنسان جميعا هو البنيات السيميوطيقية التي لا تتميز فيما بينها إلا بالوظيفة التي تميز على التوالي هذه البنيات([١]).

ولسيمياء التواصل محوران، هما: التواصل والعلامة، وكل من هذين المحورين يتفرع إلى أقسام ويمكن أن يقسم التواصل السيميائي إلى: إبلاغ لساني، وإبلاغ غير لساني فإبلاغ "التواصل" اللساني يتم عبر الاستخدام اللغوي، فعند **سوسير** لابد من متكلم وسامع علاوة على تبادل الكلام عبر الصورة الصوتية والصورة السمعية، بينما لدى **ويفر وشينون** يتم عبر إرسال الرسالة من قبل المتكلم إلى المستقبل، وهذه الرسالة يتم تشفيرها وترسل عبر القناة، ويشترط الوضوح وسهولة المقصدية. قصد أداء رسالة. وبعد وصول الرسالة يقوم المرسل إليه"الملتقي" بتفكيك شفرات الرسالة وتأويلها.

أما التواصل غير اللساني فيعتمد على أنظمة سننية غير أنساق اللغة، وهي في رأي بويسنس تصنف حسب معايير ثلاثة:

أ- معيار الإشارية النسقية، حيث تكون العلامات ثابتة ودائمة كعلامات المرور.

ب- معيار الإشارية غير النسقية، عندما تكون العلامات غير ثابتة وغير دائمة على عكس المعيار الأول نحو الملصقات الإشهارية، والدعائية.([٢])

ج- معيار الإشارية، عندما تكون العلاقة جوهرية بين معنى المؤشر وشكله، كالملصقات التي توضع فوق وجهات المتاجر بغية ترويج البضائع، وضمن هذا المعيار الأخير، يوجد معيار آخر: الإشارية ذات العلاقة الاعتباطية، كالصليب الأخضر الذي يشير إلى الصيدلية.

وضمن هذا الإطار ندرج الصورة الإعلامية ، أو الصورة التلفزيونية والسينمائية، التي تمتزج فيها حاستي السمع والبصر والفؤاد، وفي هذا الإطار نتذكر الآية الكريمة التي تقول :﴿ إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولا ﴾

٢ . الصورة في ظل العولمة والهيمنة الصهيونية.

الصورة هي جوهر الفنون البصرية ورغم حاجة بعض الفنون إلى الكلمة و الصوت للتعبير عن الأشياء، إلا أن الصورة خلقت لغة جديدة استحوذت على طاقة البصر فاعتقلت عقله ومخيلته وتطور الأمر في تفاعل لا مرئي في الصورة ولا وعي الإنسان فغيرت حياة العالم فأزالت القيود واخترقت الحدود وكشفت الحقائق. وكما هو معروف فإن الأسئلة هي جوهر المعرفة، فالصورة هي ملتقى الفنون وهي العتبة التي يقف عليها المتلقي قبل أن يدلف إلى العالم اللامرئي للعمل الفني. وقد شهدت الصورة عدة تحولات فنية في العصر الحديث وكان لها تأثيرات كبيرة في خلق مفاهيم جديدة على كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية.([٣])

يقول عبد الله الغذامي في مقابلة أجرته معه أميرة القحطاني بتاريخ ٠٥ أفريل ٢٠٠٦ :« في السابق كان الشاعر هو صوت الناس وهو المطلب الذي يطلبه الناس ولم يكن هناك غير الشعر وأمسيات الشعر ودواوين الشعر ورواية الشعر والمساجلات في الشعر إلى آخره، الآن هذا انتهى مع عصر الصورة دخلنا إلى مرحلة ثقافية وزمنية مختلفة تماما ولا بد حين إذ أن يكون النقد أيضا لديه القدرة على مواكبة هذا المتغير ولهذا السبب أصبح النقد الثقافي هو الصيغة الملائمة لهذا التغير الثقافي الضخم.» في الثقافة البصرية لا يعرف المتلقي مرسل الصورة بخلاف النص المكتوب، ففي الخطاب الشفهي المرسل مباشر وموجود، أما في مرحلة التدوين فإن المرسل هو نائب عن المرسل الأصلي، وفي مرحلة الكتابة أصبح النص يستحضر مؤلفه بالضرورة ، ولكن في مرحلة الصورة سقط المرسل فأصبحنا أمام صور فقط وهذا تغير غير مسبوق في أي مرحلة سابقة فالصورة نسحت الصيغ الإرسالية الأخرى ليس بمعنى الإلغاء وإنما بمعنى البروز والهيمنة لأن الصورة لغة بذاتها والتأويل فعل لغوي فإذا كان التأويل في السابق حقا مقصورا على النخبة فإن الجمهور اليوم يستقبل الصورة من دون شرط لغوي ومن دون تأويل، من هنا يقوم المستقبل نفسه بدور التأويل، إذ توفر الصورة قدرات التأويل الذاتية ولهذا يتفاوت التأويل كما أنه أصبح في ثقافة الصورة فعلا مصاحبا لعملية الاستقبال وليس منفصلا عنها إذ يتم تأويل الصورة بطريقة ذاتية ومباشرة وفطرية وصافية.

و بهذا تم الاستغناء عن صاحب التأويل لأن النص الحديث "الصورة" ليس بحاجة إلى تأويل، خلاف الحال مع النص القديم "الكتابة" فلم يعد أحد بحاجة إلى معرفة المرجعيات والسياق والخلفية المعرفية واللغوية لكي يفهم النص الحديث. وهكذا جاء سقوط النخبة مدويا وارتفعت الأصوات هنا وهناك لرد الاعتبار للمثقف المبشر الذي كان يعتقد أنه يمثل ضمير الأمة، أو ذاك المثقف العضوي الملتزم بقضايا الشعب. في النهاية يمكننا القول إن الصورة هي أحد أوجه الغزو الثقافي الذي يستهدف احتلال العقل فهو أخطر من الغزو العسكري و علامة على ذلك أن الغزو العسكري يستمد قوته من آليات الإخضاع الخارجي بينما ييسر الغزو الثقافي آليات الإخضاع الداخلي مما يبدو كأنه تعمية للحال أو تجميل له.

وتوقع المبدع قد تجسد في عصر الصورة بأبرز أشكاله حيث أمكن التأسيس للغة بصرية يستحوذ من خلالها كليا على طاقة البصر، وقد حدث هذا الاستحواذ من خلال اعتقال العقل والمخيلة في دائرة البصر وعزل المتلقي عن محيطه وقد تطور هذا الأمر إلى تفاعل بين اللامرئي في الصورة ولا وعي الإنسان. ليس فقط بل أن الصورة بلغت من التأثير أن سحبت إلى منطقتها جميع أشكال التعبير تقريبا وبالرغم من أن الصورة هي جوهر الفنون البصرية إلا أن بعض هذه الفنون كما يستعين كثيرا بالكلمة والصوت للتعبير عن الماهيات التي يتوق إلى توصيلها.. أما الآن فالحال مختلف تماما.

كان المتلقي في الماضي يذهب إلى الصورة بحثا عن المعرفة لكن يبدو أن الأمر اختلف في العصر الحاضر، فقد اختلف الأمر كثيرا حيث أصبحت الصورة تأتي إليه دون أن يستطيع مقاومة حضورها، ولهذا قال الفرنسي جان بودريار إن هناك علاقة نفسية بين الصورة وموضوعها، وعن إمكان وجود نقلة مضادة في هذه العلاقة فهذا يعود إلى الآليات النفسية التي تؤدي إلى ترويض الأعين، فهناك حالة من السلبية لدى الجمهور، حيث يؤدي الترويض إلى ذهول العقول بالصور وقبولها بما تحمله من مضامين وا إملاءات وهنا يكمن الظفر الكبير الذي حققته تكنولوجيا الاتصالات والمعلومات في أنها تتدخل بقوة في إنتاج وعي المتلقي من خلال فضاءات ثقافة الصورة، خاصة بنسختها الرقمية، دون أن يطلب أو يدري أن الصورة عتدي علينا فعلا، فهي تقتحم إحساسنا الوجداني، وتتدخل في تكويننا العقلي، بل أنها تتحكم في قراراتنا الاقتصادية وهي مثلما تسلب علينا راحتنا النفسية، فإنها أيضا تمتعنا متعة من نوع جديد وبالغة التأثير تماما مثلما تدبر ردود فعلنا السياسية والاجتماعية وتؤثر في توجهاتنا الفكرية والثقافية وقد شهد تاريخ الصورة عدة تحولات في العصر الحديث.

وكانت بداية تلك المراحل منذ القرون الوسطى حتى القرن التاسع عشر حيث كانت الصورة في السابق تتحرك في مجال التلقي الجمالي.ثم انتقلت إلى مرحلة ثقافة الصورة، منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى سبعينيات القرن العشرين عندما كانت الصورة تتماهى في سياقات التلقي الحافلة بمرجعيات مختلفة، وتحديدا عندما فلحت مؤسسات صناعة الصورة– صناعة الثقافة طبقا للمفهوم الأصلي– في تحميل الصورة خطابا آخر يخدم استراتيجيات اقتصادية أو سياسية وهو خطاب يتخذ من الفن شكلا ومن التجارة أو التضليل روحا في سياق سعى منتجيه إلى إشاعة الوعي المعلب بتعبير هربرت شيلر.

ويشير ناصر كنانة إلى أن مرحلة ثقافة الصورة الرقمية منذ ثمانينيات القرن العشرين حتى تسعينيات القرن ذاته مرحلة غزو العالم والإنسان من داخله وسهولة تسويق التضليل، حتى جاءت مرحلة ثقافة ما بعد الصورة التي بدأت بالتشكيل في السنوات الأخيرة، في البحث عن رؤية جديدة بعد انعدام الثقة بين الصورة والمتلقي، وهي مرحلة الإفاقة من الصدمة التي دعت الباحثين إلى محاولة وضع مفاهيم جديدة لهذا الطوفان.

ويؤكد أن التطور الهائل في آليات صناعة الصورة أدت إلى تهشيم النمطية الثقافية للصورة بصفتها معادلا موضوعيا للحقيقة حتى أضحت الصورة متهمة بالتضليل الذي تخفيه في جعبتها اللامرئية، ولعل الجوهر الأكثر إثارة يتجسد في إننا نتأمل العالم بشكل جديد من خلال الصور، ومن ثم نفكر ونفهم ذلك، نفهم أنفسنا بشكل جديد، إن التهديد الكامن يقع في أننا نضطر إلى إعادة تقويم أفكارنا كما لو أننا ظفرنا بالحقيقة أو في أننا ننطلق كليا من ثقافة الصورة في عمل من انعدام كلي للثقة، إن بيان انعدام الثقة بالصورة الفوتوغرافية بسبب رقمنتها، يضعف من اهتمامنا بالعالم من حولنا.

يشير إلى أنه قد بلغت الصورة الفوتوغرافية حدوداً جعلتها خطابا مغايرا لما تظهره، إضافة إلى التطور الإبداعي الذي طرأ على قدرات المصورين في تثويرهم للعبة الضوء والظل لقد أصبح التصوير الفوتوغرافي في عالمنا بنفس أهمية الكلمة المكتوبة، إن لم يكن أكثر أهمية منها، وذلك لأنه خلق بعدا تاريخيا لم يكن موجودا من قبل، أي البعد البصري كما تتميز الصورة الفوتوغرافية حسب كونها ذات استقلالية بنيوية تتشكل من عناصر منتقاه ومعالجة وفق المطلبين المهني والجمالي اللذين يعطيان لها بعدا تضمينيا وتتوجه إلى المتلقي الذي لا يكتفي بتسلمها فقط بل يعيد قراءتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي انطلاقا من مرجعية ثقافية حضارية. ويسترسل: أنه إذا كان مصورا فوتوغرافيا قد ركب صورة مخادعة عن الشرق العربي–الأردن– مستخلصة من ست صور مختلفة من بيئات مختلفة عام ١٨٦٧ لم تكتشف ممارسته للتضليل قبل مرور مائة عام فإن قدرة الصورة رقمية على التضليل ستكون لا ريب أكثر مضاء ً في تأثيرها، وأطول عمرا كما يقول –هربرت شيلر– حيثما يكون التضليل الإعلامي هو الأداة الأساسية للهيمنة الاجتماعية تكون الأولوية لتنسيق وتنقيح الوسائل التقنية للتضليل على الأنشطة الثقافية الأخرى. ويؤكد أن التطور الهائل الذي ثور عالم الصورة يلتقي مع حقيقة أن ثقافة الصورة الرقمية –تحت سماء العولمة، أو الأمركة– جاءت إلينا لتزيح ثقافتنا أولا ولتعيد إنتاج وعينا تمهيدا لاستبداله بوعي آخر معلب ومن خلال هذه العملية، وتنشر رؤيتها بآليات تضليل مقاومتها وبكلمات أخرى يتم استخدام المرئي المبهر في الصورة للاستحواذ على عقل وخيال المتلقي بغية تمرير اللامرئي إلى خانة اللاوعي ليرسخ هناك بصفته صورة عن الحقيقة رغم اكتنازه بالتضليل.

أما الدكتور صبري منصور فيرى أن النص البصري في فن ما بعد الحداثة استكمالاً لمسيرة الحرية الخلاقة والمبدعة لفناني الغرب، فلم تختلف معالمه الرئيسية اختلافا جذريا عن تجارب سابقة في فن الحداثة، وان كان قد تم الامتداد بها إلى آفاق أرحب وأكثر جرأة.

لقد كانت التعبيرية التجريدية التي احتوت على درجة من الديناميكية والحركة الداخلية هي أول الأشكال الفنية فيما بعد الحداثة ففرضت نفسها على الساحة الأمريكية والأوروبية باعتبارها النص البصري الجديد الواجب اتباعه بعد الحرب العالمية الثانية.

ويشير د. صبري إلى أن ملامح النص البصري فيما بعد الحداثة خلال الثمانينيات أظهر أسلوب الواقعية المفرطة أو ما فوق الواقعية "السوبريالية" بعد هجر طويل لمعالم الواقع وللأساليب التشخيصية وبعد الإمعان في التغريب والإثارة والمغامرات التشكيلية زاد الحنين إلى اللوحة التقليدية مع إعادة النظر في تراث الماضي، ومن هنا قدم فنانو ما فوق الواقعية أعمالا تزيد في درجة واقعيتها عن آلة التصوير الفوتوغرافية وحيث أنه لا يمكن إعادة أساليب الماضي بحذافيرها، فإن فناني الواقعية الجدد رغم دقة التسجيلية في النقل عن الواقع– قد قاموا بالتركيز على وجهة نظر ناقدة لهذا الواقع وحاولوا إعادة إنتاج الحقيقة الواقعية بشكل أكثر دقة مما يمكن أن تقتضيه نظرة العين العابرة.

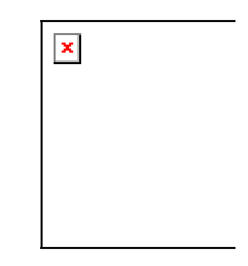
وفي الثمانينيات أيضا جسد النص البصري الجديد تحولا اتخذت فيه أشكاله تنويعات عديدة وقام هذا التحول على إدراك جديد ومختلف للعالم ولوظيفة الفن إذ قدم الفن المفاهيمي وجهة نظر فكرية ونظرية وجسدها بكل الوسائل والعناصر المتاحة، حيث كان يرمي إلى إعادة التعرف على الحياة المعاصرة بكل ما تشمله من عناصره، وخلال السنوات الأخيرة في القرن العشرين وصل النص البصري إلى أن يهجر صورته القديمة كلية، عندما أتاح العمل الفني المركب للفنانين فرصة إقامة بناء تشكيلي ثلاثي الأبعاد بالفعل، أي أن الأمر تحول إلى إجراء حوار تشكيلي حر، مع استعمال كل المواد والخامات التي يمكن أن تساهم في ثرائه الفني بدلا من التقيد بالشكل التقليدي للوحة المعلقة على حائط أو تمثال، كما وجد النص الجديد والمفاهيم الفنية الجديدة رداء مناسبا وأفكاراً عصرية والتي أنبتتها بيئة تكنولوجية وصناعية في الغرب مع تعاظم دور الكمبيوتر في الحياة المعاصرة.

ويشير د. منصور إلى أنه من حيث التجربة العربية لم يدرك بعض الفنانين أن تاريخ العالم ذاته كان نقيضا للتوجه نحو التجانس الثقافي، بل كان بالأحرى توجها نحو التمايز الثقافي أو التوسع الثقافي أو التعقد الثقافي واعتبروا أنفسهم امتدادا جغرافيا للأفكار الفنية الحديثة مما أسفر عنه نتاج من الحداثة الغربية وما بعدها.

ومع ذلك لم يعدم العالم العربي بعض النماذج الواعية التي أبدعت نصا بصريا حديثا يتسم بالاستقلالية ويشي بمعالم الهوية ويقدم لنا معاصرا ذا صلة بالثقافة المحلية الموغلة في التاريخ.

ويأتي في هذا المضمار ما تقدمه السينما العربية والفضائيات الإسلامية في مقدمة أنتاج ثقافة الصورة للدفاع عن الهوية الوطنية للأمة وتصدير صورتها المضيئة التي حاول الإعلام الأميركوصهيوني تشويهها في مصانع الصورة كهوليوود وفضائياتهم التي تقتحم بيوتات العالم المعولم .

لقد استفاد بعض العرب من تكنولوجيات صناعة الصورة الإعلامية واستخدموا تقنيات هوليوود نفسها. لقد كان المخرج العربي مصطفى العقاد من الذين حملوا هموم الأمة واقتحم به عالم هوليوود من خلال عدة أفلام نذكر منها على سبيل المثال : هالووين، الرسالة وعمر المختار.



(الصورة ١)

لقد استطاع العقاد (الصورة ١) وبعض رجال الأعمال العرب في الولايات المتحدة الأمريكية أمثال الكويتي محمد السنعوسي (الصورة ١) من إنتاج سلسلة أفلام الرعب التي تقوم على شخصية دموية من اليهود فإليهما يعود الفضل في إنتاج تيار القاتل المقنع ـ أو المشوه ـ الذي لا يموت في سينما الرعب الأمريكية من خلال إنتاج " هالووين" سنة ١٩٧٨. فمنذ ذلك الفيلم ونجاحه الكبير والمفاجئ ، ظهرت على الشاشة أفلام تنتمي إلى ذات

التيار : قاتل مخيف مقنع يظهر في مناسبة ، يقتل ويذبح كما يشاء وفي نهاية الفيلم يبدو وكأنه قد مات ، لكنك تعلم يقينا أنه سيعاود الظهور مرة أخرى.

هناك بضعة أسس أرساها "هالووين" :

١. القاتل ارتكب أثناء صباه جرائم غامضة الدوافع. ألقي عليه القبض وأودع المصحة، هناك لم يتكلم مع أحد لأكثر من ١٥ سنة. وفي ليلة هروبه من المستشفى .وقد صار الآن رجلا قويا . عاد إلى بلدته ليقتل .

٢. الليلة المعنية هي ليلة الهالووين . عيد البربارة . التي يحتفل بها المسيحيون .

٣. اسم هذا القاتل هو "مايكل مايرز" اسم يهودي.

٤. كاتب الفيلم "جون كاربنتر : فقط في الأحلام يمكن أن يستخلص المرء من "كابنتر" نفسه السبب في ذلك.

٥. لقد شهد هالووين خمس حلقات أي : هالووين ١ ، هالووين ٢، هالووين ٣،(الصورة ٢) هالووين ٤، هالووين٥.

مخرج الجزء الرابع من هالووين "داويت ليتل ، حين سئل عن السبب في أن "مايرز" ـ وهو بطل الفيلم ـ يهودي أعرب عن دهشته «لم أفكر في هذه النقطة من قبل» . أحد نقاد مجلة "فارايانتي" أثناء مراجعته للفيلم قال : « وهذه أول مرة يتم الإشارة إلى اسم القاتل في العناوين» .

ليلة البربارة، على أي حال ، كانت عنصرا تجاريا مساندا في نجاح " هالووين" ذلك أن الفيلم صار تقليدا يفتتح في كل عيد بربارة، وقد حاولت أفلام أخرى السير على نسقه فخرج مثلا " سانت فالانتاين" ليكون تتويجا مرعبا لتقليد مسيحي آخر ، لكن الفيلم ـ وعددا غيره ـ سقط في التجربة.

"هالووين ١" كان كذلك تقديما لـ "هالووين ٢" الذي كتبه "كاربنتر" أيضا، لكنه لم يخرجه هو ، وأخرجه "ريك روزنتال " غير أن عمله هذا لم يصل إلى ذات التأثير الذي أوجده هالووين ١ في الأنفس والأوصال.

غير أن الأيد اليهودية تتسلل إلى هالووين ٣ الذي أخرجه " تومي لي والاس" لتخرجه عن خطه المعتاد وتحوله إلى عنوان فرعي هو " فصل الساحرات " ، ويتفق محمد السنعوسي ومصطفى العقاد بأنه كان غلطة ، فالفيلم خرج عن حكاية القاتل المقنع ليطرح مسألة اجتماعية مختلفة . الشرير فيها مصنع يورد وينتج أقنعة من يستخدمها يستلب وينفذ الأوامر التي تعطى له .كان خارج الإطار والخط بالفعل ، لكنه كان جيدا في خصوصيته.

(الصورة ٢)

بعد الحلقة الثالثة من هالووين اختفى القاتل المقنع " مايرز " سبع سنوات ليعود من جديد في الحلقة الرابعة من هالووين سنة ١٩٨٦ للمخرج "داويت ليتل"

واحتل القاتل مكانته من جديد بين الشخصيات الشريرة على

الشاشة وراح يمارس المزيد من القتل والإرهاب في ذات البلدة

التي كانت مسرحا لجرائمه في ذات تلك الليلة. وتشير صورة

جرائم هذا البطل القاتل مايرز إلى جرائم اليهود في فلسطين ولبنان من خلال مجازر دير ياسين ، وجنين، صبرا ، وشتيلا، و قانا ....

إذ ترمز تلك القرية التي تدور فيها أحداث الفيلم إلى قرى فلسطين ولبنان التي يزورها بين الفينة والأخرى القاتل اليهودي لينفذ فيها جرائمه البشعة من قتل وحشي وا إبادات تجاهلها ويتجاهلها الإعلام الرسمي الأوروامريكي.

بعد ظهور هالووين إلى الوجود وشعور اليهود باستهداف شخصيتم فنيا اتجهوا للرد على الطريقة نفسها التي سار عليها هالويين ، فكان غمزهم عيد المسلمين الأسبوعي الجمعة وربطوها بالرقم ١٣ الذي يمثل في الأساطير القديمة رمزا للنحس فكانت سلسلة " الجمعة ١٣" والتي عرض منها ثماني حلقات تقوم حكايتها هي الأخرى على قاتل لا يمكن قهره فهو يواصل الحياة فيلما وراء فيلم وينتقم من الأبرياء بصورة وحشية قاسية . وهو أيضا مقنع .

في حين يكتفي" هالووين " بالتشويق الناتج عن حالة مرعبة ، مع قليل من العنف، نرى أن " الجمعة ١٣" يقوم على مشاهد دموية مفصلة لا قدرة لذوي الأنفس الصافية عليها، من خلال اعتماد المخرج " ستيفن هوبكنز" أسلوب بصري يتعامل على صعيد عال مع عقل المتلقي ولا يكتفي . كما في معظم الأجزاء السابقة ـ بالوصول إلى معدته وحواسه غير الذكية ، إنها معادلة صعبة نتج عنها أكثر أفلام الرعب الحديثة فنية وتحديا إلى اليوم .

بالمقارنة مع " جاسون" بطل أفلام " الجمعة ١٣" نجد أن تلك الأجزاء صارت من التعدد بحيث مرت الشخصية في اختلافات متعددة .

في لأصل كان "جاسون" صبيا في المدرسة ، لا أحد يحبه وذلك ولد عنده عقدة ، العقدة قادته إلى القتل ، المحيط كان دوما جمهورا من الصبايا والأولاد المراهقين . القتل كان فظيعا ورخيصا في بعض الأحيان ، لكن الإضافة التي جاء بها الجزء ٠٨ هي في انتقال جاسون ووسائل انتقامه من البلدة الصغيرة إلى نيويورك ، صانعوا الفيلم أدركوا أنه ما عاد من الممكن البقاء في إطار البلدة الصغيرة وأن عليهم الانتقال إلى المدينة ، جاسون وجد ضحاياه في أقبيتهم الفقيرة ومجاريها وأنفاق المترو..... وياله من عالم مثير.... لقد كان الفيلم في نظر الكثير من النقاد نظرة استشرافية لأحداث ١١ سبتمبر في نيويورك ، وتفجيرات أنفاق المترو ومحطات القطار في أوروبا .

يقول محمد رضا في صفحة ثقافة وفنون من جريد القبس بعد دراسته لهالووين و الجمعة ١٣ وغيرهما من أفلام الرعب مثل كابوس شارع إيلم ، مذبحة تكساس المنشـارية : « إن المنافسة بين هذه الأفلام حادة وأرجو أن أكون مخطئا عندما أقول إن البساط يسحب من تحت قدمي سلسلة "هالووين"» ([٤])

ويبرر ذلك بقوله : « يعمد صانعو " هالووين" (المنتج مصطفى العقاد وباقي المساهمين في التمويل) إلى الحفاظ على البلدة الصغيرة مسرحا للحدث، بينما صار من الضروري أن يتوجه الفيلم إلى تحديات جديدة في مدن أكبر. ثم يحرص هؤلاء على تحقيق سلسلة " هالووين" بأقل مقدار ممكن من الميزانيات، وهي خطة كانت تناسب السينما قبل عشر سنوات ، لكن جمهور اليوم صار أكثر فذلكة ورغبة في مشاهدة الخدع والمؤثرات السينمائية من قبل. » ([٥])

ويأتي الفيلمان اللذان أخرجهما العقاد وقدم من خلالها صورة العربي والمسلم للغرب أحسن تقديم وهما : الرسالة وعمر المختار وكل منهما كان له كبير الأثر في نفوس المشاهدين في مختلف بقاع العالم إذ حدى الأمر ببطليهما وهو " أنطوني كوين " من إشهار إسلامه.

وفي هذا المضمار يشهد للسينما السورية والإيرانية بالسبق في توظيف تقنيات الإخراج لتقديم رسائلها الثقافية للآخرين.

٣ . الصورة الإعلامية وصناعة الرأي العام .

صلاً بالإستراتيجية المعروفة لكسب الرأي ، وهي إثارة المخاوف لدى المتلقي من أمر مكروه قد يحصل له ، أقر صحفيون إسرائيليون أن الإعلام الصهيوني الموجه إلى داخل إسرائيل كان يعتمد إلى إيهام الذهن اليهودي بعقدة الخوف من العرب والتفوق التقني والكمي عليهم . ويصرح أولئك الصحفيون بأنه:" قد تم تحويل عقدة الخوف من العرب إلى أسطورة عملت وسائل الإعلام على غرسها في ذهن كل يهودي من أجل تنمية الشعور بالحقد والكراهية ضد كل عربي . يصور الإعلام الإسرائيلي العرب همجاً متعطشين للدماء ، لا يفهموا إلا لغة القوة ، ومع ذلك تتمكن إسرائيل الدولة الصغيرة من هزيمتهم في كل حرب يبدءونها أو تضطر هي إليها للدفاع عن أمنها بفضل تميزها وتفوق جنودها" ([٦])

هناك حملات إعلامية منظمة موجهة إلى الرأي العام العربي لكسبه في سبيل تحقيق الأهداف الإسرائيلية ، فضلاً عن الإعلام الإسرائيلي الموجه إلى داخل إسرائيل لكسب الرأي العام . تعمد هذه الحملات إلى إضعاف الروابط الثقافية والحضارية بين العرب وإلى الاقتناع بأن الحرب مع إسرائيل غير مجدية ، فالعرب هم الخاسرون أولاً وأخيراً والسلام مع إسرائيل لا يكون إلا بالتسليم لها .

وفي هذا الصدد ، يصرح صحفيون إسرائيليون أن الإعلام الموجه إلى العرب يحاول أن يصل بهؤلاء إلى الاقتناع بعدم الجدوى الخيار العسكري مع إسرائيل لتحقيق هدف نهائي يتمثل في المضي بالعرب إلى قمة اليأس من إمكانية التخلص من الأوضاع التي يفرضها عليهم التفوق الإسرائيلي ، ومن ثم تحطيم أي أمل في إمكانية تغير الواقع ، أو حتى التفكير في تحسين الظروف الموضوعية والاجتماعية والاقتصادية والصحية السيئة التي يعانون منها . ([٧])

من أهم الأساليب التي اتبعها الإعلام الغربي عامة والأميركي خاصة ، وذلك لكسب الرأي العام ، كان أسلوب التضليل الإعلامي ومن الأمثلة الكثيرة مثال حجب الأسباب الحقيقية لحرب الخليج عن الرأي العام . ومن الأساليب التضليلية التي اتبعتها الإدارة الأميركية لتبرير نقل ما يقارب النصف مليون جندي على بعد عشرات آلاف الكيلومترات من دولهم ، قامت الوسائل الإعلامية بتشويه صورة الرئيس صدام حسين إثارة المخاوف من ازدياد قوته ومن ثم دغدغة عواطف الأميركيين بالأمور التي يعتز بها ويحافظ عليها ، ويعمل لأجلها كل أميركي وهي الحرية والعدالة والنظام العالمي . ولقد نجحت وسائل الإعلام الأميركية في تعبئة الرأي العام ضد نظام الرئيس العراقي الذي وصفته بهتلر العرب ، الشيطان الصغير والمخرب الأعظم . ([٨])

وكان من الواضح أن الإدارة الأميركية وبواسطة إعلامها المكثف أظهرت أن الأسباب الرئيسة للحرب هي الانتصار للحرية والديمقراطية والتخلص من القيادة النازية أو ما شابه ذلك ، والتي يمكن أن تدمر العالم لو تعاظمت قوتها . يعتقدون الأمريكيون أن الفرد الأمريكي هو الأقوى على الإطلاق وأقدرهم على مواجهة الصعوبات والتغلب عليها . وذلك نتيجة الصورة التي خلفتها الوسائل الإعلامية في ذهن الأميركي من خلال سيل من البرامج وهي :" الرجل المتفوق" super man " المرأة لمتفوقة "wonder woman" الفريق الأول "the a team وغيرهم ... وفي هذه الأفلام يقوم الأمريكي في مواجهة أعنف المعارك ودائماً يخرج منتصراً بأقل قدر ممكن من الخسائر ومن الأساليب التي إتبعها الإعلام الغربي لكسب الرأي العام، وتبعه في ذلك قسم من الإعلام العربي ، إخفاء بعض الحقائق والتركيز على وجه واحد للقضية بدل مناقشة وجهتي النظر المتعلقتان بها .

وهكذا تبدو الصورة الشائعة عن العربي في الصحافة الغربية ضمن دراسة نشرها "مركز دراسات الوحدة العربية" بعنوان :" صورة العرب في الصحافة البريطانية". صورة تصف العربي على أنه مخلوق يتصف "بالأنانية" و "لا يعول عليه" . وصورة العربي في التلفزيون والسينما لا تقل عن

صورته في الصحافة بشاعة إذ يبدو متعطشا إلى الانتقام ، قاسياً ، منحطاً ، مهووسا ، يبتز الأمم المتحضرة بواسطة النفط " ([٩])

ونجد سعياً متزايداً ومتصاعداً إلى ترسيخ صورة "العربي البشع" في العقل الجماعي والثقافي الشعبي في البلدان الغربية . وهذه لا تطال المواطنين العرب في الدول التي صادقت الإتحاد السوفيتي السابق ، بل انه تطال الجميع بدون إستثناء ، سواء كانوا رعايا دول مناهضة للغرب أو حليفة وصديقة له ولقد ظهرت هذه الحقيقة في أعقاب حادث تفجير مركز التجارة العالمي ، إذ خلقت التعليقات في الإعلام الأميركي بعبارات وتأويلات تحرض على العرب وعلى المسلمين وتؤجج المخاوف من " الإرهاب العربي " ومن " الخطر الإسلامي ". ([١٠])

لا يثير الإستغراب أن قضية الإسلام كانت الأبرز في ما يشغل تقريباً جميع رؤساء الدول وكبار المسؤولين في الشرق الأوسط خلال السنوات الأخيرة ويوجد قلق كبير في شأن الطريقة التي يصور بها الإسلام في الإعلام الأميركي . ويرى معظم هؤلاء الزعماء ، وكذلك الجمهور العام ، إن عض أجهزة الإعلام الأمريكية ومعلقين آخرين يعتمدون إظهار الإسلام بوصفه ديناً غير متسامح ومتطرفاً ، والدول ذات الغالبية المسلمة بإعتبارها غير جديرة بالثقة .وما يثير السخط خاصةً الإحساس بأن تعبير " الإرهاب " و " مناهضة الديمقراطية " يستخدمان كصيغة مرادفة للإسلام . ([١١])

كثيراً ما لوحظ أن البعض قد أصبح يربط كلمة "الأصولية" ويفسرها على أنها الإسلام ، مثلما فعل ويلي كلايس ، سكرتير حلف الأطلسي ، وأن البعض يطلق مسمى "الإسلام" وهو يقصد "الأصولية" المقترنة بالعنف والتطرف والإرهاب ، مثلما فعل الرئيس الأميركي السابق ريتشارد نيكسون ، ورئيسة وزارة بريطانيا السابقة مارغريت تاتشر ، وأستاذ العلوم السياسية في جامعة هارفارد صامويل هانتنغتون . ([١٢])

وإذا كانت صورة العربي في الغرب واضحة وثابتة أو صورة "الأنا" العربية فهي نمطية وثابتة عن العربي والمؤكد أيضاً أن الغرب ساهم في صنع صورة العربي لدى شعوب أخرى غير عربية إذا أشارت باحثة يابانية إلى أن صورة العربي في اليابان بعد الحرب العالمية الثانية اختلفت عن صورته قبل الحرب .

وكان السبب في هذا الاختلاف غير المبرر هو أن الأمريكيون قاموا بعد الحرب بوضع مناهج التعليم في اليابان ونقلوا إلى الكتب المدرسية اليابانية الصورة الأميركية عن العرب الموجودة في الكتب المدرسية الأمريكية .

فالمعروف عن صورة العربي في الغرب أنها توحد العرب وتتعمد عدم التمييز بين العرب والمسلمين ، وتتجاهل وجود عرب من ذوي الديانات الأخرى ، لا تعترف بالحدود السياسية للأقطار العربية وتغفل عن حضارات ما قبل الإستغراب وإنتشار الإسلام . وكذلك تستمر إسرائيل في تلقين أبنائها الكراهية والحقد ضد العرب وضد المسلمين . ([١٣]) أما في أميركا ، فيواجه العرب أزمة هوية ويصورون كشعب غير متحضر ومتخلف ، وقد رسمت أقلية سياسية في أميركا هذه الصورة للعربي لتشويه سمعته في الشرق الأوسط ([١٤])

الصورة النمطية (STEREOTYPE) للعربي في التلفزيون الأميركي وفي كتاب "العربي في التلفزيون" لجاك شاهين الصادر سن ١٩٨٤ والي يغطي ثمانية أعوام من البرامج التلفزيونية بين ١٩٧٥ و ١٩٨٤ يشرح لنا كيف أن المنتجين والكتاب يصورون العربي على أنه شرير في مختلف البرامج التلفزيونية ، من الرسوم المتحركة للأطفال إلى أفلام الأسبوع المنتجة خصيصاً للتلفزيون .

فلا يزال الرجال العرب يظهرون على الشاشات كأصحاب بلايين أو مفجري قنابل أو قطاع طرق من البدو . أما النساء فأنهن يصورهن على إنهن راقصات شرقيات لا رأي لهن في أي شيء أو كائنات مجللات بالسواد يحملن من الأعباء ما يلوي ظهورهن والصور المستعرضة في كتاب "العربي في التلفزيون" حية اليوم أكثر مما كانت قبل إنتشار التلفزيون حوالي نصف قرن . ويكر جاك شاهين في كتابه الصور

الكاريكاتورية عن العربي في مسلسل "صغيرتي مارجي" عام ١٩٥٢.

ويشار إلى أن حروب الخليج ومحادثات السلام لم تغير الصورة التي لا يزال العربي في التلفزيون يفتقر إلى الوجه الإنساني .ولا تزال الصور المتوهجة والمواضيع المثيرة الطعام الأساسي للشاشة الصغيرة فالكره للعربي واضح جداً في نفسية المشاهدين . ويعتمد المنتجون تصوير العربي على أنه " غول " ومثال عن الشخص الآخر المختلف . ويعرف منتجو التلفزيون المشاهدين بأوصاف منفرة ويضيفون على العربي صفة شيطانية نازعين عنه إنسانيته ([١٥])

الصورة الماضية والحاضرة إن التلفزيون أداة بيد المسيطرين على السوق وبيد دعة الفوضى ، أداة لغسل أدمغة الشعوب وتسخيرها لمصالحهم وأغراضهم ، ووسيلة لنشر مفاسد الأخلاق . ([١٦])

فصورة العربي القبيح في برامج الماضي يعاد بثها اليوم على أشرطة الفيديو ، تكرار باستمرار على التلفزيون وشبكات الكايبل . ونتيجة لذلك " تقيح "الصورة التقليدية الثابتة إلى جانب صور اليوم المؤذية والمهنية في عشرات الأفلام والبرامج الدرامية والكوميدية في فترة الإقبال اليومية الأكبر في التلفزيون . وكتب ناشر "ي نيوريبابليك قبل عشرة أعوام :" إن العرب كانت ضحايا النظرة التقليدية البشعة في الأعوام الأخيرة . والمقاييس عما يعتبر محترماً في تصوير المجموعات القومية أو العرقية أو التعليق عليها يجب أن تطبق على العرب مثلما تطبق على أي مجموعة أخرى ... إن الانتهاك الواسع لمثل هذه المعايير يهدد كل الضحايا المحتملين بالإهانة العنصرية ويجب أن يتم وضع حد لذلك ([١٧]) .

لكن ذلك لم يتوقف ولا يزال عرب تلفزيون الأمس يطوفون بحثاً إن فريسة على الشاشة الصغيرة وهو يظهرون في برامج مثل "الكل في العائلة" أي تيم (الفريق الأول) ، "بنسون" ، "تشارلز أنجيلز"، "كاغي ولا يسي" ، "هنتر" ، "ملفات روكفورد" ، وغيرها من البرامج الكثيرة .

ىتوفر النظرة التقليدية تقريباً كل الصور التي يملكها الأميركيون في أذهانهم عن الرجل العربي ، فهو داكن البشرة يتكلم بلهجة مميزة يهدد بتدمير أميركا الشمالية ، لديه إيمان مختلف ، معاد لليهود والمسيحيين ، ولا يقدر قيمة الحياة البشرية . كما يوصف بأنه خاطف النساء الغربيات لشقراوات ، أو جبان يغير مبادئه حسب الظروف .

ومنذ سنة ١٩٨٣ حتى يومنا هذا أستمر أكثر من ٨٠ مسلسلاً مثل "الأميركي الحالم" ، "ماغنوم" . و"مهمة مستحيلة" و "جواسيس" بإعطاء الصورة السلبية عن العربي والمسلم .

وفي طلب من ١٩٣ معلم ومعلمة في المدارس الثانوية لخمس ولايات أميركية بكتابة أسم أي بطل عربي أو إنساني يعرفونه من خلال التلفزيون والسينما ، فذكر خمسة منهم أفلام "علي بابا" و"السندباد" أما المعلمون ٢٨٧ الآخرون لم يكتبوا شيئاً .

والصورة النمطية للعربي حاضرة دوماً وظاهرة في مسلسلات جديدة وفي عشرات من المسلسلات المعادة وتعلم برامج "الترفيه" هذه المشاهدين من يكرهون ومن يحبون وهؤلاء لا يبلغون ما يزيد على ١٠٠ مليون مشاهد في إنحاء الولايات المتحدة .

ويصل تشويه صورة العرب إلى أقصى درجاته في برامج الأطفال التي يقدمها لتلفزيون الأميركي . فهذه توحي للأطفال بأن العرب قوم شرار ومغفلون ويبدو هذا واضحاً في أفلام الرسوم لمتحركة ، خصوصاً تلك التي تجذب ملايين الأطفال الأميركيين إلى شاشة التلفزيون صباح أيام السبت من كل أسبوع . لا يحدث مطلقاً أن يظهر في هذه الأفلام بطل عربي يمكن أن يعجب به الأطفال ويتحمسوا له وبدلاً من ذلك أنهم يشاهدون كيف الأشرار بمضايقة أبطالهم (أي ألأبطال الذين يعجب بهم الأطفال الأميركيون) . الذين ينتصرون على العرب في

نهاية الأمر . وغالباً ما يقوم العرب الوضعاء بأسر معبودي الأطفال في أفلام التلفزيون ويهددون بقتلهم . ([١٨])

فمن خلال ما قدمه جاك شاهين ، أستاذ وسائل الإعلام في جامعة ILLINOIS من تحليل دقيق في هذا الموضوع نستطيع أن نخلص أن صورة العربي في تلفزيون الولايات المتحدة الأميركية نمطية لم تتغير من الخمسينات وحتى بعد المفاوضات ومرحلة السلام وهي تدرس للأطفال من نعومة أظافرهم .
الشخصيات العربية الفاسقة في الأفلام السينمائية الغربية.

لسينما هي من الوسائل الإعلامية الفعالة في تكوين الرأي العام ، ويقع على الأفلام السينمائية مسؤولية خلقية بالنسبة للأفراد المجتمع لأنها موجهة إلى جميع الطبقات ، وتصل إلى أماكن لا تعرف أنواعها أخرى من الفن واستطاعت الصهيونية أن تجعل من السينما سلاحاً فعالاً في التأثير على الرأي العام العالمي للتعاطف مع قضية اليهود في فلسطين . وهناك مئات من الأفلام تمكن بها اليهود من تكوين رأي مضاد للعرب في أوروبا وأميركا ([١٩]).

فمثلاً هناك الفيلم المشهور "الظل الكبير" والذي يشترك في تمثيله عدد كبير من أشهر نجوم هوليود منهم (كيرك دوجلاس ، بول يوينر ، فرانك سيناترا ، سينتا بيرجر) . والفيلم في ظاهرة يحاول تخليد أحد الضباط الأميركيين (ماركوس دوجلاس) ، الذي تطوع لمساعدة الجيش الإسرائيلي في عامي ٤٧– ١٩٤٨ ومات هناك .ولكن الحقيقة الكامنة في ثنايا الفيلم ، هي محاولة الغرب والعالم كله بأن حق اليهود في فلسطين حق أصيل ، والأخطر أن الفيلم يصور أن العرب أنفسهم يعرفون لك ، وكانوا يساعدون اليهود الموجودين في فلسطين لكي ينتزعوا من العرب ها الحق .

من هنا استطاعت السينما الأميركية خلال عهدها الفتي أن تخلق صورة نمطية عن العرب والمسلمين وجعلت منهم شخصيات فاسقة . ويحظى موضوع العرب باهتمام السينما الأميركية منذ فترة طويلة . كما تقول دراسة قام بها لورانس ميكاليك بلغ عدد الأفلام الأميركية المنتجة في السبعينات ، وعالجت موضوعات تتصل بالعرب . وهي سبعة وثمانين فيلماً على الأقل . وتنقسم إلى نوعين رئيسين : الأول : يمثل أفلام الميلودراما ، والمغامرات العجيبة التي يدور معظم أحداثها في الصحراء .

وكانت أعمال العنف وفرط الشهوة الجنسية من الصفات الأساسية التي التصقت بالعرب من هذه الأفلام . فالعرب يقومون باختطاف النساء الأوربيات الأصل ، أو يظهرون في صورة جيش من الفرسان الهمج المتوحشين يهاجم بعض نقاط المراقبة بوحدات جيش أجنبي يدافع عن نفسه بطريقة بطولية . أما النوع الثاني من هذه الأفلام ، فيمثل تلك الأفلام الكوميدية المضحكة المبتذلة التي يظهر فيها العرب في صورة شخصيات طيبة القلب ، لكنها مخبولة العقل أو في صورة أشرار معتوهين ، مثال فيلم أميركي هو "حريم" ويمثل عمر الشريف دور السلطان الذي يخطف ويشتري النساء الأجنبيات خاصةً ويضعهن في جناح حريمه ليطفئ غرائزه الجنسية.

وكذلك فقد قدمت هوليود النزاع العربي – الإسرائيلي بأسلوب أفلام رعاة البقر المشهورة . ويبدو واضحاً في الأفلام التالية : "Exodus " ," Judith , " East a giant shadow" . ويظهر العرب في كل هذه الأفلام في صورة المتوحشين ، في حين يظهر الإسرائيليون في صورة قوم طيبي القلب . ([٢٠])

ففي فيلم "جهاد في أميركا" لستيفن إمرسون ، يصور لنا أن الأصوليين يربون الأطفال على الحقد وذلك من خلال لقطة لذلك الطفل الفلسطيني في المخيم الصيفي بشيكاغو الذي يقفز أمام الكاميرا هاتفاً "سأذبح اليهود".

لقد اهتزت صورة أمريكا منذ هجمات ١١ سبتمبر وحرب الخليج فلم تعد الدولة التي لا تغلب فقد ضربت في عقر دارها ولم تستطع حماية نفسها من الهجمات ، كما أربكها صور نعوش جنودها الذين يعودون من العراق ، فلم يصبح الجندي الأمريكي ذلك الذي يخوض الحروب في

شتى بقاع العالم ويخرج منتصرا دون خسائر، كما جاءت حرب لبنان لتفضح زيف الإعلام الصهيوامريكي من خلال ثقافة الصورة التي برع في تشكيلها مقاتلوا لبنان، وأجاد تقديمها الإعلام الحربي لحزب الله إذ كانت الكاميرة تسير جنبا إلى جنب مع راجمات الصواريخ ومع الاستشهاديين في عملياتهم والمقاومين في هجماتهم وتفجيراتهم لعتاد وجنود الغاصب الإسرائيلي مما أربكهم وهزمهم شر هزيمة وخير مثال على ذلك تلك الصور التي كانت مجموعة المنار تبثها للدبابات الإسرائيلية وهي تنفجر والجثث وهي تتساقط وتحمل على متن الطائرات إلى الكيان الإسرائيلي ، وصور الجنود وهم يتباكون من هول ما شاهدوه في لبنان ، وصور المستوطنات وهي تدك بصواريخ حزب الله.

تلك الصور كانت ذات حدين حد موجه للعدو إذ قذفت في قلوبهم الرعب وجعلتهم يعيدون كافة حساباتهم ، والحد الآخر موجه للرأي العام العربي إذ أعاد زرع الثقة في نفوس الشعب العربي والوجدان الإسلامي ، وحتى في نفوس أولئك الحكام الذين كانوا يشككون في انتصار أحد من العرب على إسرائيل، ونصحوا المقاومة بالاستسلام قبل بداية الحرب وأثناء الحرب ، والسير على خطاهم التطبيعية. وأكثر من هذا فقد قال زعيم حزب الله السيد حسن نصر الله في مقابلة تلفزيونية بثتها قناة الجزيرة : « كنا ننصب أفخاخا إعلامية للعدو الإسرائيلي إذ كنا بعد كل عملية عسكرية نلحق فيها خسائر بالعدو الإسرائيلي نصرح بها وبما لحقه من خسائر ، وننتظر إلى أ ن يبادر العدو إلى تكذيب الخبر ، فنبث شريط الفيديو الذي تابع العملية وصورها » لقد كانت الكاميرا تسير جنبا إلى جنب مع البندقية ، ومثل هذا نجده أيضا في الثورة الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي .

إن متابعة القلم للسيف ليس وليد ساعة في الفكر الإنساني وا ٕنما هو قديم قدم الإبداع الإنساني ، فلو ذهبنا إلى تراثنا الأندلسي لوجدنا الأدباء يحتفون بهذا الموضوع أيما احتفاء فهذا ابن برد الأصغر يكتب إلى أبي الجيوش ابن أبي عامر برسالة ينبهه فيها إلى خطورة السيف والقلم في المعركة، سماها رسالة السيف والقلم أجرى من خلالها مناظرة بين السيف والقلم توصل في نهايتها أن لا غالب ولا مغلوب بينهما، وا ٕلى ضرورة اتحاد هما في الدولة وقد اجتمع في يد أبي الجيوش الذي هو أمير سيف وأمير قلم.

لقد شعر منتجو ثقافة الصورة في أمريكا وأوروبا بخطر الإنتاج العربي في هذا المجال فاستثمروا الشخصية العربية في إنتاجهم السينمائي على غرار الفيلم البريطاني " موت الرئيس " DEATH OF PRESIDENT للكاتب والمخرج غابرييل راينج (الصورة ٣) ومن خلال ملصقته نجد صورة كبيرة للرئيس الأميركي جورج دبليو بوش علىخلفية سوداء، في أسفلها تاريخ يشير إلى سنة ميلاده وآخر الى وفاته. الناظر من قرب الى تفاصيل الصورة سيعثر على تاريخ آخر هو ٢٧ تشرين الأول/أو أكتوبر وعلى أسماء ممثلين ومخرجين. إذا هذا ملصق لفيلم وليست نكتة ثقيلة لأعداء الرئيس. الملصق يخص الفيلم البريطاني الجديد "موت رئيس" Death of a President الذي افتتح الشهر الفائت في مهرجان تورونتو السينمائي حيث حاز جائزة النقاد الدولية وعثر على موزع له في الولايات المتحدة الأميركية هو "نيوماركت فيلم". ولكن الملصق المذكور ليس جزءاً من الحملة الدعائية للفيلم ي أميركا وا ٕنما في كندا حيث ردود الفعل أقل حدة لأن لا خلاف هناك على لا شعبية بوش كما قال أحد أصحاب صالات السينما في كندا. على أن الموزع

يواجه صعوبات كبرى في عرض الفيلم في الصالات الأمريكية بسبب موضوعه وبسبب توقيت عرضه أيضا الذي يصادف قبل أسبوعين فقط من الانتخابات النصفية. يعلق مايك كانبل رئيس مجلس إدارة "ريغال غروب انترتاينمنت"أكبر سلسلة صالات سينمائية قائلاً : "نجد انه ليس لائقا عرض فيلم يصور اغتيال رئيس مازال في سدة الرئاسة بصرف النظر عن مواقفنا السياسية." أما سلسلة الصالات المنافسة "سينيمارك USA) فتميل أيضا إلى عدم عرض الفيلم.تدور أحداث الفيلم في العام ٢٠٠٧ بعد تمرير ما يسمى "الخطة الوطنية ٣"، ويبدو كوثائقي تلفزيوني إلى أن تحدث نقطة التحول الدرامية.الكاتب والمخرج غابرييل راينج يخلط بواسطة التقنيات الرقمية صوراً حقيقية للرئيس بوش مع مشاهد تمثيلية لاغتياله وتداعيات ذلك. يصور الفيلم أميركا بقيادة ديك تشيني ولكن التركيز هو على بحث الشرطة الفيدرالية عن القاتل الذي يشتبه انه سوري الأصل. موزعو الفيلم يقولون انه بعيد من أية دعوة للعنف بل بخلاف ذلك يدعو إلى التعاطف مع بوش!([٢١]) وهذا هو المغزى من جعل القاتل عربي من سوريا.

-

-

-

-

-

-

-

(الصورة ٣)

-

الهوامش:

[(١)](#)_ عواد علي، معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المرجع السابق، ص: ٨٥.

[(٢)](#)- مارسلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، المرجع السابق، ص: ٣٨.

[(٣)](#)_ حنون مبارك، دروس في السيميائيات، المرجع السابق، ص: ٧٣.

[١] ـ حنون مبارك، دروس في السيميائيات المرجع نفسه، ص٧٤.

[٢]- بييرجيرو، علم الإشارة، المرجع السابق، ص: ٦٢.

[٣] ـ ثقافة الصورة في زمن العولمة علي ناصر كنانة

[٤]- محمد رضا . من هو مايكل مايرز........... ولماذا يقتل ولا يقتل؟ القبس العدد ١٤٢٣ . الخميس ١٩٨٩/٩/١٤م

[٥]- المرجع السابق.

[٦]- علي عبد الحسن رزق . دور الوسائل الإعلامية في صناعة الرأي العام . مجلة المنطق . العدد ١٠٧. ربيع ١٩٩٤م.

[٧]- المرجع السابق

[٨]- محمد سبيلا. نزاع ثقافة الكلمة والصورة. جريدة الحياة . ملحق الأفكار. ٢٩تشرين الثاني ١٩٩٤م.

[٩]- سامي مسلم . صورة العرب في صحافة ألمانيا الاتحادية. مركز دراسات الوحدة العربية . الطبعة ٠٢. بيروت . حزيران ١٩٨٦م.

[١٠]- رغيد صالح. العربي البشع وانفجار مركز التجارة العالمي. جريدة الحياة ١٩٩٣/٠٣/٢٩م.

[١١]- جورج كاكغنفون. الإسلام والإعلام الأميركي . جريدة الحياة . ١٩٩٤/١١/١٠م.

[١٢]- فؤاد عبد السلام القارسي. الحقيقة والتجني على الإسلام في إعلان ويلي كلايس . ١٨ نيسان ١٩٩٥م.

[١٣]- جميل مطر. بين صورة الأنا العربي وصورة الآخر الغربي. جريدة الحياة ١٠نيسان ١٩٩٣م.

[١٤]- العرب في أمريكا. جريدة النهار .١٠أيار ١٩٩٥م

[١٥]- جاك شهين . الصورة النمطية للعربي في التلفزيون الأميركي. جريدة الحياة . ٩حزيران ١٩٩٣م.

[١٦]- فيكتور باسل . الشرق يهب والغرب يأخذ ويحرف. جريدة الحياة ٩ تشرين الأول ١٩٩٣م.

[١٧]- جاك شاهين. جريدة الحياة . مرجع سابق.

[١٨]- رتو بيت . صورة العرب السيئة في الولايات المتحدة الأميركية: غياب اللوبي العربي.جريدة الحياة.٢٠ كانون الثاني ١٩٩٤م .

[١٩]- فتحي الأبياري . الرأي العام والمخطط الصهيوني . دار المعرفة الجامعية. ص ٤٢.

[٢٠]- أحمد رأفت بهجت. الشخصية العربية في السينما العالمية. مطبوعات نادي القاهرة للسينما. ط٠١ . ١٩٨٨م. ص ٩٦.

[٢١]- اغتيال الرئيس بوش في سيناريو متخيل .المستقبل - الاحد ١٥ تشرين الأول ٢٠٠٦ - العدد ٢٤١٧ - ثقافة و فنون - صفحة٨

مفهوم الكتابة عند السيميائيين الفرنسيين

– فريق كما هو أنموذجا–

الأستاذة: فرطاس نعيمة

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة محمد خيضر بسكرة

تقديم:

الكتابة écriture مفهوم واسع و مهم في الأدب الفرنسي، و النظريات الفلسفية الحديثة، و قد اتخذت عدة أشكال في مداخلات النقد الحديث Nouvelle critique، سواء عند رولان بارط(1915–1980 Roland BARTHES)،أو جاك دريدا Jaques DERRIDA (1930–2004)، و سوائهم، أو المنظرين للكتابة النسوية عموما، و الكتابات الجماعية " لفريق كما هوLe groupe de Tel Quel "، هذا الفريق الذي أبدى محاولة لتقريب الكتابة من القراءة، و هي «محاولة تجعل من النص ليس فضاء تعبيريا و إنما فضاء افتتان، و بهذه الطريقة يمكن القضاء على السأم و الضجر الذي يشعر به القارئ أمام النص الحديث (المطلسم)، لأنهم في هذه اللحظة سيكفون عن التلقي ليشاركوا في الإنتاج»[١]، فيصبح القارئ منتجا لا مستهلكا فحسب، و مبدعا من نوع خاص لا متلقيا فقط.

و على هذا الأساس روج الفريق لهذا المصطلح، في مجلته الأدبية–الفلسفية الحاملة للاسم نفسه، هذا المصطلح الذي لا يبرح جديدا، و مهمشا في الدراسات الكلاسيكية، إن لم نقل منسيا، و قد «قدم فريق الدراسات النظرية لكما هوLe groupe d'étude théorique de Tel Quel البحث الجماعي لنظرية المجموعةLa théorie d'ensemble سنة ١٩٦٨(ووقع ميشيل فوكو Michel FOUCOULT، و رولان بارط، جاك دريدا المقالات الأولى)»[٢]، وذلك «بحثا عن إثارة " تهديم معممSubversion généralisée "، فالكتابة و الثورة لهما غاية واحدة. لكن، في سنة ١٩٧٠، بسبب منع نشر رواية عدن Roman Eden لبيير غيوتهPierre GUOTAT، تمت قطيعة " التلكيليين Telqueliens "مع ال PCF[3] الذي لم يدعم المؤلف. إذن، قامت " كما هو " بثورتها الثقافية أثناء " حركة جوان١٩٧١ Mouvement de Juin " بمهاجمة ال PCF و لويس أراجون[4] Louis ARAGON»، هاته الثورة التي « أعلن الفريق [من خلاها] ضرورة تجاوز " الحرفي littéral، و الشكلي formel، أو البنيوي structural "(كما هو ١٩٦٨: ٧).

بوضوح، اتفق الفريق على ألا يبقى عند الدرس الذي تلقاه من الشكلانيين الروس Formaliste russes، و الذي وصل مترجما من طرف تزفيطان تودوروف Tzvetan TODOROV، ثم قدم للجمهور الفرنسي بأكثر واحد شهرة من بينهم رومانRoman JAKOBSON »[5].

من هنا، ارتأى الفريق ضرورة عرض شعاره الرسمي الخاص به، و الذي يبشر بالنقد الجديد، فقد «بين نص لسولير بعنوان– الرواية و تجربة الحدود Le roman et l'expérience des limites– قيمة " الكتابة النصية l'écriture textuelle "، أما مؤلفاه " مأساة Drame 65 " و " أعداد Nombres 68 " فقد كتبا ضد أدب التمثيل (العرض) la littérature de présentation و الأدب

النفساني، و لم يتوقف سولير عن التأكيد على الوظيفة النقدية و التفكيكية للأدب الحقيقي»(٦).

و قد شغلت كلمة (الكتابة) الحيز الأكبر من اهتمامات منظري الفريق ككل، الذين اتخذوها كشعار لهم يواجهون بها كلمة (الأدب) ذات المعنى أو الدلالة المبتذلة حسبهم، يقول ل.سومفيل L.SOMVILLE شارحا وجهة نظرهم: «إن شعار كما هو هو الكتابة، التي نواجهها بالأدب، و كان على الأولى أن تعمل على تهديم الثانية، و ذلك باسم ماركس Marx و فرويد Freud...يتعلق الأمر بالمؤلفين أن يمارسوا قطعا مع مفهوم " الشعر Poésie " أو " الخيال Fiction " الذي ستكون له مهمة عكس شخصية الفاعل Sujet (مبدع العمل Le créateur de l'œuvre) أو تنظيم العالم الواقعي»(٧).

هذا ما جعل ف.سولير يتعرض لمفهوم (الكتابة) بتوسع في إحدى المقالات المنشورة بالمجلة نفسها، و ذلك بعنوان " مستويات دلالية لنص حديث Niveaux sémantique d'un texte moderne "، بحيث إن تلك المستويات –عنده– بمثابة طبقات يتكون منها أي نص، فالطبقة الأولى (طبقة سطحية Couche superficielle)، ويقصد بها الكتابة؛ أي التمثيل الخطي، فلكل لغة حروفها الخاصة بها، تلك الحروف تجتمع وفق نسق معين لتشكل المظهر المادي للنص.(٨)

أما الطبقة الثانية (ط.وسطى C.moyenne)، فهي التناص Intertextualité كما هو مطروح لدى ج.كريستيفا J.KRISTEVA (١٩٤١)، و يعطى مثالا عنها بالكوميديا الإلهيةLa Divine Comédie لدانتي أللجيري، فهي تمتص العديد من المصادر المتنوعة، و لكن لا توظفها بطريقة مباشرة، بل تخضعها لعملية هدم و بناء، يتناسب و معطيات النص اللاحق(٩).

و «بواسطة هذا العمل أي الهدم و البناء، تظهر إلى حد ما الحرية و ليس الإجبار. و إن كان، في الواقع، ليس مسموحا أن نكتب إلا انطلاقا من القراءات السابقة، فإنه بفضل توفر إمكانية فعل شيء آخر غير إعادة هاته القراءات،تصبح الكتابة حقيقة،...إنها إمكانية و ضع النصوص المقروءة في حالة عمل، و البحث لها عن معنى " قبلي " و إعطاؤها عملا من جديد»(١٠).

إذن ف «الكتابة هي، و بأكثر توسع، أسلوب من أساليب التناص. فليست فقط الحروف أو الكلمات التي تسمح لنا بالكتابة، بل انه أيضا مجموع المقطوعات séquences النصية المقروءة، و التي، نستطيع تقطيعها، إعادة بنائها، و تحويلها على هوانا.

لن تتواجد كتابة شخصية ما لم تكن هناك (سرقة) للقراءة La lecture..و كل نص، مع ذلك، يحتفظ قليلا أو كثيرا بالأثر La trace " لملحقاته النصية Annexions textuelle " التي أجازته»(١١).

أما الطبقة الثالثة و الأخيرة (ط.عميقة C.profonde)، هي «" الكتابة " و تعني فعل انفتاح اللغة، تمفصلها، تقطيعها، تفضيئها...بالطريقة التي تظهر بها دائما" ما قبل كتابة " في " الكتابة "، أثر داخلي للتمييز دال/مدلول، حجز خطي للصوت في الكلام»(١٢).

و إن ملخص العمليات السابقة، هو ما يمكن أن نمثل له بهذا الرسم المبسط:

الكتابةطبقة سطحية	ط١	
التناصطبقة وسطى		النص Texte

ط٢ | الكتابةطبقة عميقة

ط٣

بحيث إن ط٣ تحتوي ضمنيا على ط١ حسب مفهوم ف.سولير.

و مجاراة للنظرة السابقة، فاللغة في أي نص محكومة بعوامل معينة؛ إنها «ملفوظ énoncé، تدخل في فضاءespace، ينفلت من كفاءة اللساني La compétence de linguistique، بل إن ذلك الفضاء هو بالأحرى مضبوط بتصورات Concepts، ذات نظام سيميائي، أي، حسب مصطلحات Termes جوليا كريستيفا الدقيقة، و ذات النظام اللانظمي Paralinguistique حسب (سوسير Saussure) و التناصية جوهريا حسب (باختين Bakhitn)»[13].

غير أن هذه المجهودات القيمة، التي استبدلت حسب اقتراح ف.سولير «مقابل النص الكامل الجامد المسيج بقدسية شكله و فرادته، فرضية التناص...القائلة بأن كل نص يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى؛ يعيد قراءتها و يؤكدها و يكثفها و يحولها و يعمقها في نفس الوقت»[١٤]، لم يكتب لها الاستمرارية، إذ دب الانشقاق في أعضاء الفريق؛ فمن اتخاذ شكل الشيوعية (١٩٦٧-١٩٧٠) إلى اعتناق الماوتسية 1971-1976 (maoÎsme)، ثم التراجع عنها نهائيا، و الشروع «في نقد لأعماق الظاهرة التسلطية. ففي صيف ١٩٧٨ نشر العدد n°76 من كما هو و خصص للانشقاق، يعلن سولير: التميز هذه هي القاعدة في الفن و الأدب، يجب على الثوري أن يكون من الآن فصاعدا متميزا»[١٥].

و بظهور «العدد الأخير n°94 في شتاء ١٩٨٣ يغادر ف.سولير العتبة...متسائلا: ما هو هدف كما هو A quoi sert Tel Quel ?»[16].

هذا السؤال الذي نستشف من خلاله روح اليأس، و العجز عن الوفاء لمبادئ المشروع الذي اخطته الفريق لنفسه، إذ تحول الكثير من مؤسسي المجلة عنها، لتفقد بذلك أهم أعضائها المؤسسين، كسولير (القطب الروحي و مدير المجلة)، ج.كريستيفا (زوجته)، ر.بارط،...الخ، ليذهب كل منهم مذهبا خاصا به، و يستقل بأفكاره، كما هو الحال مع بارط على سبيل المثال، الذي حاول أن يؤسس ما أسماه ب " نظرية النص Théorie du texte "، هاته النظرية التي حاكها في الحقيقة من خيوط متعددة، غير أن الشيء الوحيد و الأكيد أن أفكاره تلك عكست انتماءه إلى الفريق، كما تدل على ذلك أغلب كتاباته الرئيسية و محاولاته النقدية، حيث إنه «نشر في الحقيقة في مجلة نقد critique (العدد ٢١٨، جويلية ١٩٦٥) دراسته الأولى [**] حول مؤلف oeuvre ف.سولير مدير كما هو، و قد حكم على هاته الدراسة بأنها غير مهمة بما فيه الكفاية، على المستويين النقدي و النظري، فأعاد نشرها فيما بعد مضيفا من شروحه الخاصة، في المؤلف الجماعي " نظرية المجموعة "، الذي شكل بيان جماعة كما هو collectif Tel Quel في مرحلتها السيميولوجية sémiologique و الثورية، و منذ ذلك الحين أسس بارط نظريته للنص texte»[17]، و التي تقوم على «سبع مقترحات: المنهج، الأنواع genres، العلامة signe، التعدد pluriel، النسب filiation، القراءة lecture، اللذة plaisir»[18]، بحيث إنه اعتبر أن العلاقة التي تقوم بين القراءة و الكتابة، تماثل تلك التي تقوم بين الدال signifiant و المدلول signifié، كما هو معروف عند اللساني السويسري فرديناند دي سوسير 1857-1913 (Ferdinand de Saussure)، أي إنهما كوجهي العلامة اللغوية لا يقبلان الفصل عن بعضهما البعض.

و قد كان «اهتمام بارط بالكتابة Writing واضحا منذ محاولته الرئيسية الأولى [الدرجة الصفر للكتابة Le degré zéro de

l'écriture 1953]، التي أثبت فيها أن أي شكل form أو أسلوب للكتابة ليس تعبيرا حرا عن شخصية مؤلف ما. فالكتابة مشحونة دائما بقيم values اجتماعية و إيديولوجية، و اللغة ليست بريئة مطلقا»(١٩).

بمعنى أن «اللغة و الأسلوب، قوتان تمتلكان سلطة تفرض على الكاتب، الأولى عبارة عن طبيعة مشتركة بين الجميع، و الثانية هي طبيعة خاصة بالكاتب، و هي تأتي من باطنه، و من هاتين القوتين يميز بارط الكتابة، يصرح لنا أنه بواسطة الكتابة يبدأ الأدب. و بما أن الكتابة ترتكز على علاقة بالتاريخ، و بما أنها محددة بمتلقي النص فهي حرية، من خلالها يختار الكاتب مقاصده»(٢٠).

إذن «فالكتابة ليست وسيلة اتصال لكن وظيفة: الكتابة هي العلاقة بين الإبداع و اللغة الأدبية، و قد تحولت عن طريق " المقصد destination " الاجتماعي. الكتابة ليست تعبيرا عن ذاتية subjectivity مؤلف، لكن تبني وضعية في إطار ثقافة مشحونة مسبقا بمعنى و بيانات. هاته المعاني متضمنة سلفا تعريفات حول ماهية الأدب و النصوص الأدبية»(٢١).

في سنة ١٩٧٣، يطرح بارط فكرة جديدة عن الكتابة في مؤلفه " لذة النص Le plaisir du texte"،

يقول: «إن على النص الذي يكتبونه أن يقدم إلي الدليل على أنه يرغب في. و هذا الدليل قائم: انه الكتابة. و الكتابة هي: علم متع اللغة، كاماسوترا Kama-Sutra اللغة (و هذا العلم ليس له إلا مصنف واحد هو الكتابة عينها»(٢٢).

و هذا ما جعله يعتبر الكتابة «فعلا متعديا، هدفه ليس أن يقدم الكلمة word، لكن أن يستخدم اللغة»(٢٣)، استخداما فيه الكثير من الإيحاء و الغموض و الشطحات الفلسفية و الهلوسات الايروسية، و الانقلابات الفكرية و الزعزعات المعرفية، و هو ما ميز أسلوب بارط شخصيا، خلال رحلته في الكتابة الإبداعية، يقول محمد عزام في مقال رصد فيه مراحل تطور الفكر البارطي:«لقد أصبحت (لذة) بارط في اللعب بالكلمات، حيث ينغمس في اللغة وحدها، فيستخرج المستوى اللاواعي من اللغة الواعية، و يخلق لغات شارحة لنصوص جديدة، و ينغمسtd لذته النصية، مستمتعا بالقراءة، و مؤكدا أن (الكتابة) ممارسة شهوانية. و تتفجر هذه اللذة الجنسية في كتابه (لذة النص)»(٢٤).

أما نجم الفلسفة المعاصرة جاك دريدا، فقد دعا إلى تأسيس " علم الكتابة Grammatology "، و قد تنبأ لنشوء هذا العلم بقوله: «علم لم يتحقق بعد، و لن نستطيع أن نقول ما هو، لكن له حقا في الوجود...و الألسنية ستكون مجرد جزء من ذلك العلم العام. و إن القوانين التي تكتشفها الغراماتولوجيا ستنسحب على الألسنية. (نحوية: ٤٩)(***)»(٢٥).

و كأن هذا التصريح جاء نقدا لكلام عالم اللسانيات السويسري ف.دي سوسير،الذي قال ما يشابهه، حينما تنبأ لنشوء السيميولوجيا، يقول د.محمد سالم سعد الله: «إن مجمل المعطى لعلم الكتابة يعد نقدا لثنائية سوسير (الدال و المدلول)، و رؤيته لدور العلامة و فاعليتها في بناء النص، فالدال عند سوسير هو تشكل سمعي و بصري، و صورة لحمل الصوت و قد عد دريدا ذلك تمركزا حول الصوت، و صورة واهمة لحمل المعنى»(٢٦).

و لعل لجوء دريدا إلى مصطلح (الكتابة) هو مساهمة فعلية منه في إعطاء مكانة للحرف المكتوب، بعد أن تمركز الفكر الغربي لقرون عديدة حول الكلام la parole المنطوق منذ أفلاطون Platon (427-348) إلى منتصف القرن العشرين، فقد نصب أغلب الفلاسفة أنفسهم كحماة للفظ المنطوق على حساب اللفظ المكتوب، الذي عد عديم الفائدة قياسا بنظيره السالف الذكر، يقول أفلاطون في كتابه " فيدر Phèdre " –نقلا عن عبد المالك مرتاض–: «إن الكتابة هي من السوء بالضرورة؛ لأنها خارجة عن دائرة الذاكرة، و لأنها لا تنتج علما و لكن رأيا؛ و لأنها، أيضا، لا تنتج حقيقة، و لكن مظهرا»(٢٧).

و هو كما نلاحظ موقف شديد العدائية اتجاه الكتابة، و تسفيه لها، و حط من قيمتها، و تجميد لإمكانياتها في الحياة البشرية.

لكن، يا ترى على ماذا يقوم مشروع دريدا الرامي إلى تقويض النظرة التقليدية، و الإعلاء من شأن الكتابة ؟ أقول بادئ ذي بدء، إن دريدا من الفلاسفة الذين يبتكرون و يشتقون مصطلحات خاصة بهم، ولهذا فان الباحث في فكره تواجهه عدة عقبات، لعل أولاها «أوجدها

سلوب دريدا نفسه المتسم بإثارة الحيرة فضلا عن مصطلحاته و مفاهيمه، أما الثانية فهي سلسلة الآراء النقدية التي تعد تأويلات interprétations غير وافية أو سوء تأويلات mis interprétations محتملة»[٢٨]، و لعل المتأمل فيما كتبه في هذا المجال ك " الكتابة و الاختلاف l'écriture et la différence 1967 "، " علم الكتابة de la grammatologie "، " الانتشار la dissémination "، " أركيولوجيا النزق l'archéologie du frivole "، " الصوت و الظاهرة la voie et le phénomène "،...الخ، سوف يخرج بنتيجة واحدة، و هو أنه يحاول أن يؤسس نظرية جديدة لعلم الكتابة، و إن كانت مصطلحاتها لم تتضح بعد في أذهان الكثيرين، و لهذا نعتها البعض بأنها أشباه مفاهيم، و أسماها هو البنية التحتية [٢٩]، و من هذه المصطلحات التي ترددت كثيرا عنده نذكر:

الأثر Trace، الاختلاف Différence، الانتشار (التشتيت) Dissémination.

١-الأثر Trace:

هو أدنى أو أصغر مستويات البنية الضرورية لإيجاد أي اختلاف أو تضاد بين المصطلحات أو المفردات، و لإيجاد ما يمكن أن تحل هذه المصطلحات أو المفردات مكانه و تنوب عنه (أي إيجاد أي علاقة مع " الخارج ")[٣٠].

و قد كان هدف دريدا من هذا أن تستبدل (العلامة signe) بمفهوم الأثر بوصفها الحامل لسمات الكتابة، و لنشاط الدال، و قد تحولت اللغة وفقا لذلك من نظام للعلامات –كما هي عند سوسير– إلى نظام للآثار، بحيث إن تلك الآثار تعين على ترسيخ مفهوم الكتابة[٣١].

٢_الاختلاف (الإرجاء):

شكل هذا المصطلح أثناء ترجمته مشكلة لدى المترجمين، فترجم ب (الإرجاء) أو(الاختلاف)، بينما اقترح البعض الاستفادة من الإمكانات الواسعة التي تتوفر عليها اللغة العربية، إذ قام د.عبد الوهاب المسيري بنحت مصطلح آخر من الترجمتين معا فقال (اخترجلاف)[٣٢].

و مفهومه عند دريدا يمتاز بنفس سمات الأثر، إذ يعبر عن حركة بنية اقتصادية و مفاهيمية و شكلية تجمع معا سلسلة من الحركات الدلالية التي ترتبط بأصول المصادر المختلفة لهذا المصطلح[٣٣].

٣-الانتشار:

يقصد به انتشار المعنى و تشتته بطريقة تستعصي على الضبط و التقنين، بل هو حركة مستمرة تتسم بالزيادة المفرطة إلى حد الفيضان و التفسخ.

و يتجلى ذلك في مصطلح (Pharmakon) على سبيل المثال، و الذي قد يعني (العقار، ترياق الحب، العلاج، السم،...)، و كأن اللفظ يمارس عملية إغواء القارئ أو المتلقي[٣٤].

و رغم هذا يبقى هذا المشروع، الذي اخطته جاك دريدا، ليؤسس للغراماتولوجيا من الصعوبة بمكان، انه أشبه ما يكون بالمتاهة المتعددة المنافذ، أو السؤال المعلق الذي ينتظر جوابا، و لعله من المفيد أن نؤكد بأن هذا العلم لا وجود له بعد.

خاتمة:

مما سبق ذكره، يمكننا أن نخلص إلى أن مصطلح (الكتابة) من المفاهيم المحيرة عند هذا الفريق، الذي أبدى محاولة جادة و جديدة يعطي للجانب الكتابي أهمية تعادل أو تتعدى أهمية الجانب النطقي أو الشفوي، إلا أن محاولاته تلك، كانت تتراوح حينا بين النجاح و حينا آخر بين الفشل، رغم الحجج و الذرائع التي ساقها أعضاؤه ليحاولوا الاستدلال على صحة ما ذهبوا إليه.

و من المفيد في ختام هذا المقال أن نردد مع د.محمد سالم سعد الله قوله: «إن حضور الكتابة و انجازها لنفسها يعد تهديدا لمركزية حضور العقل، و مركزية حضور السلطة، و مركزية حضور الجسد خارجها و إذا كان ثمة حضور للحقيقة، فإنه يتمثل في تفكيك الكتابة كل هذه المراكز، لا لتكون مركزا بديلا، و لكن لتكون قراءة قد يطل منها الغائب و الممتنع، و ما لم يفكر فيه، و الهامشي، و المنفي»(٣٥)، و هو ما عجل في خلق أعداء كثيرين حاربوها على مر العصور، محاولين اختزالها و احتواءها و تهميشها، إلا أن الكتابة تعاند و تتحدى، و تنبعث من رماد فنائها، كالطائر الأسطوري " العنقاء "، أو ليست الكتابة في النهاية أسطورة !

هوامش:

(*)- " كما هو " مجلة أدبية تأسست بدار النشر عتبات (seuils)، تحت مبادرة ف.سولير و جون ايدرن هاليي Jean EDREN HALLIES (الذي تم إقصاؤه سنة ١٩٦٢)، افتتح العدد الأول من المجلة بعبارة نيتشه Nietzsche «أريد العالم و أريده كما هو Je veux le monde et je le veux tel quel»، و قدمت المجلة نفسها كبيان مضاد للسارترية Anti-Sartrien، سارتر الذي يريد أن يحرر الكتابة من كل تبعية سياسية. Voir:Collection Microsoft ® Encarta 2005

(١)- عمر أوكان: مدخل لدراسة النص و السلطة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط ٢، ١٩٩٤، ص ٧٤.

(2)- Lion SOMVILLE et autre : méthodes du texte (Introduction aux études littéraire), édition Duculot, Paris Gembloux, 1987, P113.

(٣)- ال PCF اختصار ل Parti Communiste Français، أي الحزب الشيوعي الفرنسي.

(4)- Voir : Collection Microsoft ® Encarta 2005.

(5)- Léon SOMVILLE : Op., Cit., P113.

(6)- Collection Microsoft ® Encarta 2005.

(7)- Léon SOMVILLE : Op., Cit., P113 et siuv.

(٨)- بنظر: عمر أوكان: مرجع سابق، ص ٧٠.

(٩)- ينظر: المرجع نفسه، ص ص. ٧٠-٧١.

(10)- A.Fossion et J.P.Laurent : Pour comprendre les lectures nouvelles, Edition A. de Boeck, Bruxelles, 1981, P 158.

11))- Ibid, P 157.

(١٢)- عمر أوكان: مرجع سابق، ص ٧٢.

(13)- Léon SOMVILLE : Op., Cit., P 114.

(١٤)- ب.م.دوبيازي: «نظرية التناص»، تر: المختار حسني، في www.Fikrwanakad.com.

(15)- Collection Microsoft ® Encarta 2005.

(16)- Le même.

(**)- يقصد به كاتبه " سولير كاتب Sollers écrivain 1979 ".

(17)- Michel BEAUJOUR : «Barthes et Sollers», in www.Fabula.org.

(18)- Alain GIFFARD : «Roland Barthes, le lecteur et l'hypertexte», in www.typepad.com.

(19)- David MACEY: Dictionary of critical theory, Penguin Book ltd, London, England, 2000, P 29.

(20)- «le jargon du critique littéraire », in www.dift.info/art/index.php.

(21)- D.MACEY: Op., Cit., P 406.

(٢٢)- رولان بارط: لذة النص، تر: فؤاد صفا- الحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ٢، ٢٠٠١، ص ١٥.

(23)- Voir : D.MACEY :Op., Cit., P 406.

(٢٤)- محمد عزام: «النقد الحر عند رولان بارط»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع ٣٤٨، نيسان، ٢٠٠٠، (مقال في الانترنيت).

(***)- يقصل ميجان الرويلي و سعد البازعي ترجمة Grammatology ب (النحوية)؛ لأن المصطلح حسبهما لا يعني في الموروث الإغريقي (الكتابة) فقط، بل يحمل معاني أخرى ك (وحدة الوزن، حبة القمح، الحفر، وحدة السلم الموسيقي، وحدة الطيف،...)، كما يريان أن دريدا في مقدمة كتابه " De la grammatologie " لا يقصد بالحرف، الحرف المكتوب و إنما المنطوق، و ذلك استنادا إلى ما جاء في بداية مؤلفه السابق الذكر، ينظر كتابهما: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا)، م.ث.ع، ط ٢ ، ٢٠٠٠، ص ص.١٥٧-١٥٨.

(٢٥)- المرجع نفسه.

(٢٦)- محمد سالم سعد الله:«فلسفة التفكيك عند دريدا»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع ٤١٧، كانون الثاني، ٢٠٠٠ (مقال في الانترنيت).

(٢٧)- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها)، دار هومه للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ٢٠٠٢، ص ٨٣.

(٢٨)- خالدة حامد تسكام: «جاك دريدا، و نظرية التفكيك»، في www.aushtaar.net.

(٢٩)- ينظر الرويلي و البازعي: مرجع سابق، ص ٥٤.

(٣٠)- المرجع نفسه، ص ٥٨.

(٣١)- ينظر: محمد سالم سعد الله: مرجع سابق.

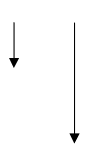
(٣٢)- ينظر: عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود و اليهودية الصهيونية، دار الشروق، مصر، ط ١، ١٩٩٩، ص ٤٢٦.

(٣٣)- ينظر: الرويلي و البازعي: مرجع سابق، ص ص. ٦١-٦٢.

(٣٤)- ينظر: الرجع نفسه، ص ص. ٦٦-٦٧.

(٣٥)- محمد سالم سعد الله: مرجع سابق.

سيميوطيقا الصورة



سلطة الصورة أم صورة السلطة؟

"سقوط النظام العراقي" نموذجا

الأستاذة: منصور آمال

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة محمد خيضر بسكرة

قال « **ALVARDO MUTIS**: تبصّر و تبصّر حتّى تغيب عنك ذاتك »

Regarder, regarder, jusqu'à ne plus être soi même

مقدمة:

عندما يسقط الحلم و تنهار الذّات إثر فجيعتها الكبرى و فضيحة التاريخ، حين تتشوّه الآمال و ترمى الأنظمة العربيّة في مزبلة الزمن الحاضر و الآتي، تتحوّل الرسالة البصرية "L'image Médiatique" بكافة أنواعها أداة مركزية من أدوات الصراع.

هذا الصراع الذي يدور رحاه بين من يملكون مفاتيح العالم و من لا يملكون، معركة تسيطر فيها الدول الصناعية الكبرى، و تغيب فيها النخب العربيّة غيابا شبه كلي.

فمنذ مدة طويلة ظلت الخطابات الإعلامية تركّب و توجّه و تسوّق من قبل الآخر الذي أدرك تماما سرّ النجاح، فكما يقول MARTINE JOLY": « حضارة اليوم هي حضارة الصورة بحق، إنّها تميّز حاضرنا اليوم »[١] .

و نظرا لاكتساح الصورة بتجلياتها المختلفة العالم الراهن، أصبح تحليلها مجالا مهما من مجالات البحث، كما تحوّل "المنهج السيميولوجي" الأداة الناجعة للكشف عن دلالاتها،« نّ السيميولوجيا جاءت لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التجريبية و إعادة المعنى غير المرئي للصورة و الإنسان و التاريخ »[٢] .

« كما أنّ مجمل الدلالات التي تثيرها الرسالة البصرية ليست وليدة مادة تضمينية دالة معان قارة و مثبتة في أشكال لا تتغيّر، و إنّما هي أبعاد أنثروبولوجية و اجتماعية و فطرية إنسانية »[٣] و سياسية.

لقد كان سقوط "تمثال الرئيس العراقي" ا هزّ الوجدان العربي، حيث تمّ تسويقه للعالمين العربي و الغربي بقدر كبير من الذكاء و المهارة الإعلاميين، استغل فيها العدو جميع طاقاته التقنية السمعية البصرية الحديثة، فهي تفوق "حرب الخليج الثانية" على حد قول الكاتبة الأمريكية "سوزان سونتاغ":«حوّلت الحرب إلى لعبة فيديو شغلت البلاد و أثارت المهتمين بالتكنولوجيا. »[٤]

إنّ الحرب على العراق هي من أكثر الحروب ممارسة للتضليل و التوجيه عن طريق التقنية، لذلك تعمّدنا في هذه الدراسة أن نكشف هذا الجانب باستعمال المنهج السيميولوجي و تحليل المحتوى "l'analyse de contenu".

١- ماهية الصورة: الاستخدام و الدلالة

La notion d'image : usage et signification

١-١- مفهومها:

في اللاتينية هي من **imago, imaginis** و تعني أخذ مكان شيء ما qui signifie qui prend la place de حيث كان القدماء يستعملون مرادفات عديدة لها مثل effigie أو simulacre.

يعرفها أفلاطون – بدءا– بأنّها«تلك الظلال، أضف إليها البريق الذي نراه في الماء أو على سطوح الأجسام الجامدة التي تلمع و تضيء، و كل نموذج من هذا الجنس. »[٥]

و في العصر الحاضر يقر Martine Joly بأنّ تعريفها صار شيئا صعبا، لأنّه لا يمكن إيجاد تعريف شامل لكل استعمالاتها مثل: رسومات الأطفال dessin d'enfant، الأفلام les films ، الرسومات الجدارية أو الانطباعية une peinture pariétale ou impressionniste، المعلّقات les affiches، الصورة الفكرية une image mentale ، صورة العلامة التجارية une image de marque commerciale، لكن ما يجب التأكيد عليه أنّها مهمة جدا في التواصل الثقافي.

و في قاموس "روبير" ROBERT "يعرّف بأنّها« إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء » .

هنا يحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ و المشابهة و التمثيل، أما في الاصطلاح السيميوطيقي فإنّ الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه، و هو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال هنا ICONE (الأيقون و المرجع) قائمة على المشابهة و التماثل[٦].

لكن ما يثير السؤال: هل الصورة نظام دال؟ و إذا كانت كذلك فكيف لها أن تشكل المعنى؟ و ما حدوده؟

هنا نجد طرحين متعارضين:

أ) ROLAND BARTHES "رولان بارت" يقرّ بأنّ العالم أخرس و لا يتكلم إلاّ عبر اللّغة، فيعني أنّ الأشياء عاجزة عن التعبير إلاّ عن طريق اللّغة، صحيح أنّ الألبسة و الأطعمة و السلوك بإمكانها أن توحي، إلاّ أنّها لا تكتسب قيمتها الدلالية إلاّ بعد مرورها بالمؤسسة اللّغوية، و كذلك هي السينما و الإشهار و التصوير الفوتوغرافي، فالمادّة البصرية– حسب بارت– لا تعبر إلاّ إذا صاحبتها الرسالة اللّفظية، و بذلك يتوصّل بارت إلى نتيجة مفادها أننا نعيش حضارة الكتابة أكثر من أي وقت مضى بالرغم من اجتياح الصورة لحياتنا.

ب) ERIC BUYSSENS "إيريك بويسونس" أمّا " " ترف صراحة بوجود أنسقة علامية غير لسانية مستقلة و تامّة مثل الرموز العلمية و المنطقية و إشارات المرور، و كذلك الإشارات التي يتداولها الهنود الحمر للتواصل بين القبائل، و دقّات أجراس الكنائس و الأبواق العسكرية و لوائح القطارات و الدلائل السياحية؛ جميع هذه الإشارات بإمكانها أن تعبّر دون أن ترتبط بأي نسق لساني.

يضيف "بويسونس" أنظمة التواصلية السمعية أكثر فعالية في التواصل من الأنساق البصرية، و يمثّل لذلك بأنّ الرضيع يدرك في سن مبكرة جدّا أنّ إيماءاته و حركاته لا تلفت نظر الأم إليه، خلافا للصراخ الذي يستقدمها حتّى و إن كانت غائبة عن مجال بصره.

و من هنا يستنتج "إيريك" القاعدة الآتية« الصورة نسق دلالي قائم الذات » .

كما يدعّم هذا الطرح بورشر "L. PERCHER" قائلا:ليس من الثّابت أنّ الرسالة الأيقونية تلعب وظيفة حشوية بالنظر إلى اللّغة. لّ أوضح دليل على ذلك وجود أفلام صامتة كليّا و لكنّها تفهم، ثمّ لماذا لا تكون الرسالة اللّفظية هي التي تقوم بالوظيفة نفسها لصالح الصورة؟

أعتقد أنّ الموقف الذي انتهجه "بارت" كان نتيجة طبيعية لنظرته في تصنيف السيميولوجيا، ففي الحين الذي نظر فيه كل السيميائيين– و على رأسهم فرديناند دي سوسير– ى أنّ اللسانيات جزء من يميولوجيا، أصر بارت على العكس، و هذا إيمانا منه بأنّ الأنساق غير اللّغوية، لا يمكنها أن توحي دون لغة، أيلأنّ الباحث مضطر لاستعمال اللّغة لتحليل جميع السيرورات الدلالية/ التواصلية » أضف إلى ذلك ،ّ السيميولوجيا– ستبقى قاصرة دون استعمال مناهج و مفاهيم اللّسانيات.

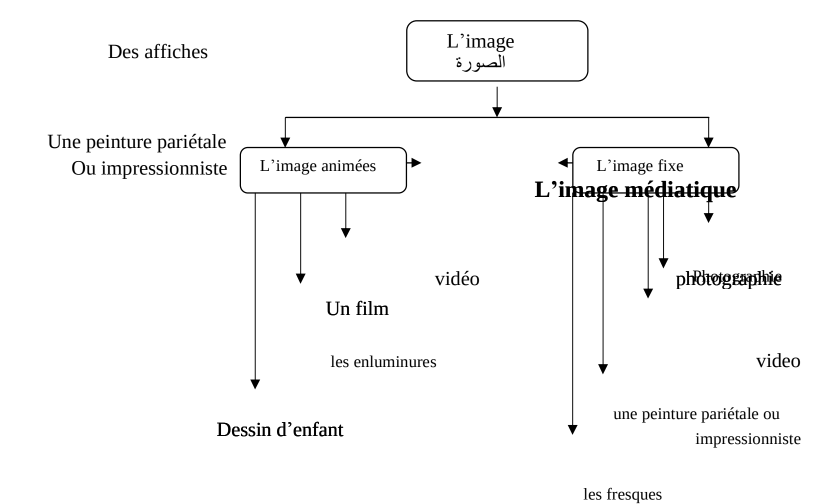
هذا الطرح يولّد إشكالية مهمة– عسى أن ينجح هذا البحث في إضاءتها–هي: هل الصورة الإعلامية لغة أم لغة واصفة métalangue ؟ و إذا كانت الصورة لغة واصفة، فتحليل الصورة ماذا يعد إذن؟ هل هو لغة واصفة لخطاب واصف أم هو شيء آخر؟

٢–١– أقسامها:

إنّ الصورة الفوتوغرافية في المقام الأوّل – عند بارت– خطاب تناظري خالي من السنن و غير قابل للتقطيع(١٠). و هي أيضا خطاب حرفي و رمزي في الآن ذاته.

يمكننا أن نقدّم المخطط الآتي تلخيصا لطرح "MARTINE JOLY" في كتابه "مقدمة لتحليل الصورة Introduction à l’analyse de l’image":

Des affiches
Les enluminures



L’image médiatique

٣-١- اشتغال مكونات الصورة الفوتوغرافية:

إنّ الصورة مثل أي نظام دلالي يتضمّن مستويين:

- مستوى التعبير (E)
- مستوى المحتوى (C)
- (R) هي التقرير، و يمكن أن يصبح عنصرا ثانويا في نسق آخر و ذلك من خلال عمليتين مختلفتين:

الأولى: يصير النسق الأوّل نسقا ثانويا على صعيد عبارة النسق الثاني (ERC)RC،

و عندها نكون أمام لغة إيحائية.

الثّانية: يصبح النسق الأوّل نسقا ثانويا على صعيد محتوى النسق الثاني (ERC)ER،

تلك طبيعة اللّغة الاصطناعية (اللّغة الشارحة [11] (métalangue)).

الأولى: 2 R C E

1 (ERC)

الثانية: 2 C R E

(ERC)

و بذلك يفرق بارت بين: التقرير (dénotation)، الإيحاء (connotation)، الميتالغة (métalangue):

تقرير
مدلول

تـقريـر إيـحـاء ميـتـالغـة

لقد عمل "بارت" في كتابه "أساطير" MYTHOLOGIE عام ١٩٥٧ على بيان سلطة الصورة، فإذا كانت« اللّغة (بالنسبة إليه) نتاج تواضع جماعي فهناك أيضا لغة فوتوغرافية متواضع عليها تشتمل على علامات و قواعد و دلالات لها جذور في التمثلات الاجتماعية و الأيديولوجية »[١٢] .

إنّ الفوتوغرافيا تبقى عند "بارت" إرسالية حاملة لإرسالية ثانية هي ما يسميها **أسطورة** بحق، أي نسقا دلاليا/تواصليا أشدّ الارتباط بالنسق الفكري السائد و القيم و الدلالات التي ينتجها هذا النسق.

هذه النتيجة التي توصّل إليها "بارت" ستكون محورا مركزيا لتحريك التدليل في هذا البحث، أي سيتم تفكيك الصور فيه بالتركيز على عاملين هامين:

١- التاريخ

٢- قوة أو قصدية التواصل.

٢- تحليل صور سقوط تمثال الرئيس العراقي:

مهما اختلفت تسميات "الإطاحة بالنظام العراقي" مختلف القنوات إلاّ أنّ هناك صورا حفرت في الأذهان تبين مدى إتقان الطرف الأمريكي لقوانين اللّعبة الإعلامية، لذلك فقد اتّسمت الحرب على العراق« بكثافة غير معتادة و تدفق غير مسبوق للأخبار و التقارير و التعاليق و الصور، كما ظهرت في هذه الحرب تكنولوجيا متطوّرة جعلت منها حدثا بصريا و تكنولوجيا استثنائيا »[١٣] .

عمد الإعلاميون الملحقون بقوات التحالف على إلتقاط "٦ صور" واحدة مركزية رمزها (image3pri) و "٥ صور" ثانوية تؤسس للصورة المركزية، مع خريطة توضح موقع سقوط صنم الرئيس و المناطق المجاورة له (pic15c) حيث بثّت في ظرف بسيط يقدّر بحوالي "ثلاث دقائق" ضمانا لردّ الفعل:

Image3pri

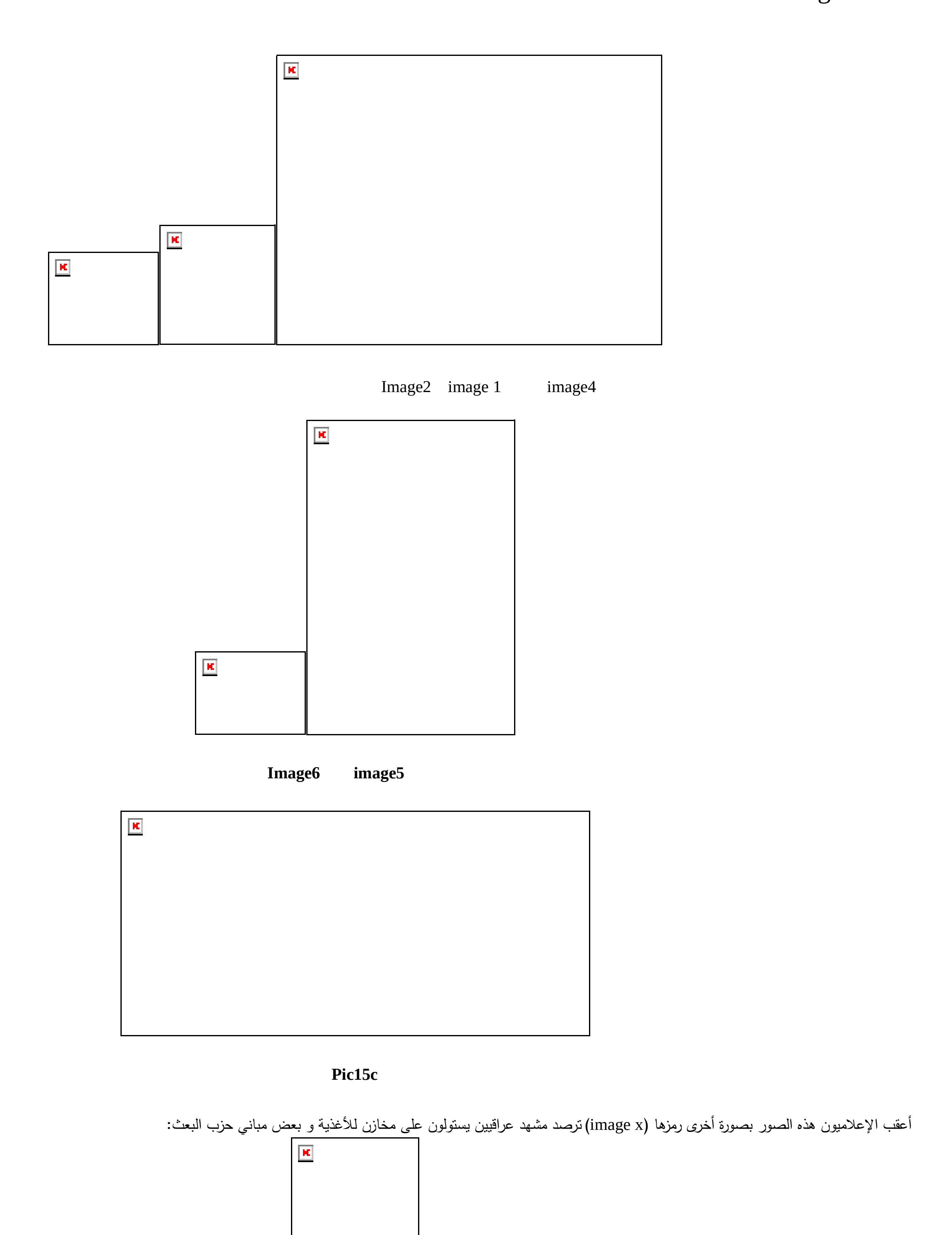


Image2 image 1 image4

Image6 **image5**

Pic15c

أعقب الإعلاميون هذه الصور بصورة أخرى رمزها (image x) ترصد مشهد عراقيين يستولون على مخازن للأغذية و بعض مباني حزب البعث:

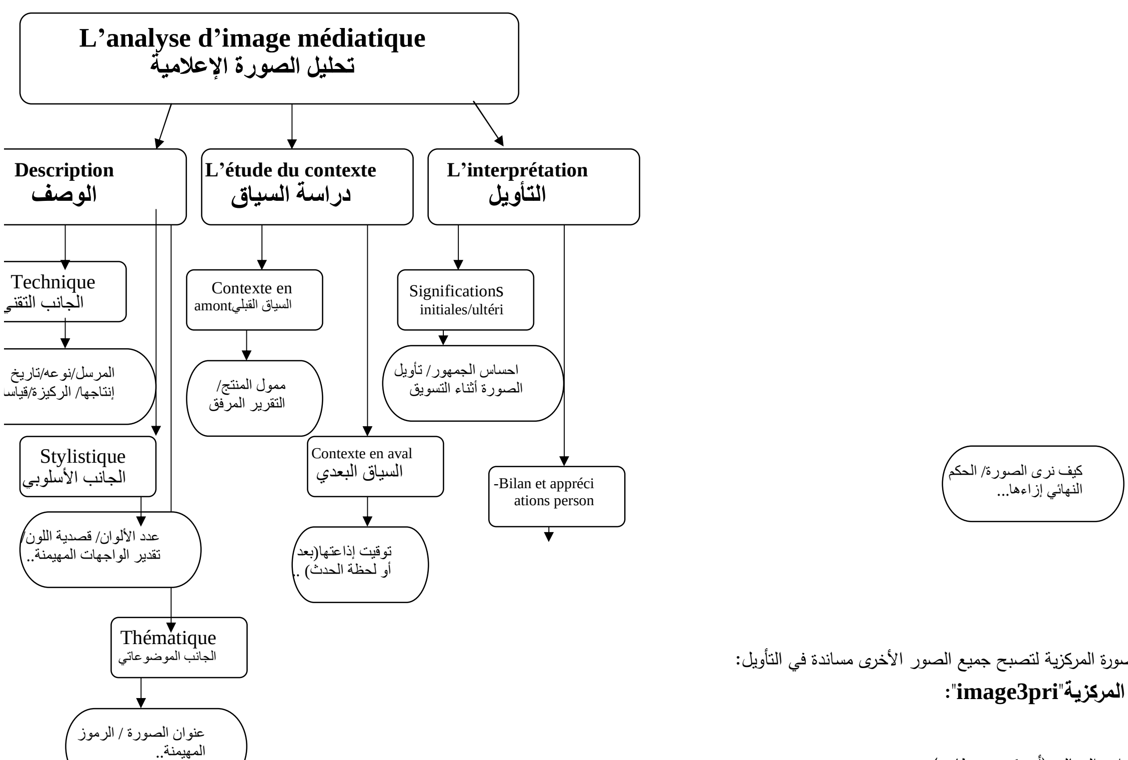
Image x

يمكننا أن نرتب الصور كالآتي:

Image 1: الجنود الأمريكيون يوثقون تمثال الرئيس العربي صدام للإطاحة به.
Image 2: التمثال يوشك إلى السقوط.
Image 3pri: التمثال يهوي على الأرض، الجندي و الشعب سعداء بذلك.
Image 4: العراقيون يدوسون على رمز نظامهم و البهجة بادية عليهم.
Image5: نصف التمثال محطم.
Image6:التمثال مهشّم قطع صغيرة.
Pic15c: خريطة توضح موقع سقوط التمثال و المناطق المجاورة.

Image x: العراقيون يستولون على مخازن للأغذية و مباني لحزب البعث.

سنستند في التحليل على طرح "LAURENT GERVEREAU" في كتابه "voir, comprendre, analyser les images" و يمكننا أن نلخص مراحل التحليل في المخطط الآتي[١٤]:



سيرتكز التحليل الآتي على الصورة المركزية لتصبح جميع الصور الأخرى مساندة في التأويل:

١-٢- مرحلة وصف الصورة المركزية"image3pri":

- **الجانب التقني:**

– **المرسل:** الإعلاميون الملحقون بقوات التحالف(أمريكي-بريطاني).

– **تعيين نوع المرسل:** عسكري.

– **تاريخ إنتاج الصورة:** يوم ٩ أفريل ٢٠٠٣ و نفس اليوم الذي أسقطت فيه القوات الأمريكية البريطانية التمثال، حيث تمّ تصوير جميع مراحل إسقاطه كما هو موضّح في الترتيب الآنف الذكر و هذا حرصا من ـ ّات على نقل حدث انتصارها على الشرق و لو رمزيا.

– **نوع ركيزة الصورة:** صور ملوّنة بالكاميرا الرقمية.

– **قياساتها:**

Dimensionnement et rotation :
Hauteur : 9.67 cm
Rotation : 0
Lageur : 9.88 cm
Echelle :
Hauteur : 100%
Largeur : 100 %

- **موقعها:** ساحة الفردوس حاليا، و كانت تسمى سابقا بساحة الجندي المجهول.

- **الجانب الأسلوبي(فني):**

– **الألوان الغالبة و قصديتها:**

لا يقوم اللّون في الصورة الفوتوغرافية بوظيفة زخرفية مثلما هو في باقي الأشكال، رغم أنّ المصوّر عادة لا يختلق الألوان مثلما هو الحال عند النحات أو الرسّام التشكيلي، لكنّه يستند إلى محورين هامين هما:

١- الصورة بالأبيض و الأسود أو الملوّنة.

٢- الإضاءة و العتمة.

لكن رغم ذلك فإنّ الصورة محل الدراسة image3pri قد تأسست على ثلاث ألوان واضحة:

الأصفر/ الأخضر العسكري / الرمادي القاتم. فقد التقى الأصفر الذي يعد لونا ساخنا نشيطا قويا متقدّما)[١٥] مع اللّون الأخضر الذي (يعد لونا باردا)[١٦] بذلك يشكل حدّة في البصر، مثلما تلتقي التيارات الحارّة بالباردة.

لّون الأخضر هنا دال على الحرب و القوّة العسكرية و الغطرسة، فهو لباس الجندي الأمريكي الذي يدّعي إقامة العدل بالسلاح، و إذّاك يتحوّل اللّون ذو دلالة مزدوجة تجمع بين الضدين و هنا يخلق مفارقة لونية.

- **الجانب الموضوعاتي:**

- **عنوان الصورة:**

لفت انتباه المشاهدين في الوطن العربي الاختلاف أو التباين في تسميات التغطية الإعلامية للحرب و حتّى في المصطلحات التي وقع اختيارها للإشارة إلى الحرب؛ فمثلا في قناة الجزيرة نقرأ: "الحرب على العراق"، في قناة أبو ظبي"الحرب"، في العربية "حرب الخليج الثالثة"، في قناة المنار"العدوان الأمريكي"، في المستقبل "العراق في مهب الحرب"، و في الحياة آل بي سي LBC "حرب على العراق"[١٧].

لكن الصورة محلّ الدراسة " image3pri" جاءت بعنوان "سقوط النظام العراقي" تقرير مرفق، حيث تعمّد المصوّر أن ينقلها صامتة باردة، و مباشرة على القنوات العربية الإخبارية، و هذا تجسيدا لنظرية "ماكلوهان" في الإعلام و الاتصال حيث يعتقد

أنّ الاتصال الساخن يتعلّق بعالم المكتوب)[18] بينما تكون الصورة التلفزيونية الصامتة وسيلة باردة،« فكلّما كانت الوسيلة باردة، بدت الحاجة إلى تزويد الجمهور بمعلومات أكثر »[19] .

مصوّر قوّات التحالف يتعمّد تقزيم الحدث و تقزيم الصورة أيضا، فيبدو غير مهم لدرجة كبيرة، بل هو نتيجة طبيعية و نهاية طبيعية أيضا لنظام عربي مستبد، فكأنّ قوات التحالف هي المسؤول الوحيد و الأمثل عن إقامة العدالة في الأرض و ردّ الحقوق المسلوبة إلى أهلها عن طريق السلاح و القوّة و الموت.

– رصد الرموز المهيمنة و تأويلها:

إنّ قراءة الصورة الفوتوغرافية(الإعلامية خاصة أيام الحرب) ليست جردا– فحسب– دوالها التقريرية، بل هي بحث عن مدلولاتها الإيحائية للوصول إلى النسق الأيديولوجي الذي يتحكّم في علاماتها، و بذلك يكون الوصول إلى ما يسميه "بارت" أسطورة[20].

لقد تعمّد مصوّر قوّات التحالف في الصورة image3pri تقزيم "**جامع ١٤ رمضان**"

ضخيم رأس الجندي الأمريكي المبتسم، و التمثال العربي يهوي و الحبل يشدّه إلى أسفل بالجرارات، و الشعب العراقي يبارك هذا السقوط من بعيد دون أن يتدخّل في هذا الحدث التاريخي، و النخيل الشامخ يشهد هذا السقوط.

جامع رمز لحضارة أعطت كثيرا و طوال عقود مضت للعالم أجمع، و هاهي هذه الحضارة تسقط على يد الجنود الأمريكيين، إنّه يوم يساوي في قساوته سقوط بغداد على يد المغول، ليس لأنّه نظام عادل لا حق تلك الإهانة، و لكنّه كان الأجدر بهذا الشعب الذي يقف بعيدا أن يكون هو المسؤول عن هذه اللّحظة، لكي لا يتحمّل بعدها ما هو أمر و أقسى.

لقد اكتفت جموع العراقيين بالقفز و الدوس على التمثال، و هو على الأرض مثلما هو موضّح في الصورة (**Image4**) حيث ابتعد الجنود الأمريكيون بعد إنهاء مهمّتهم، لتنقل الصورة(**Image 4**) العلاقة الحقيقية التي تحكم الحاكم العربي بالمحكوم.

إنّها علاقة مهزوزة مبنية على الكره و الانتقام و الغطرسة و الاستبداد و الظلم، مصيرها نهاية مأسوية يشهد عليها العالم بأسره.

٢–٢– مرحلة دراسة السياق:

- **السياق القبلي (الظاهر) Contexte En Amont :**

- مموّل المنتج:

عمدت و.م.أ. بريطانيا لدعم الحرب على العراق، و تغطيتها إعلاميا لتتحوّل هي الوحيدة المسؤولة عن تسويق الخبر، فـ« كانت ثورة على أكثر من صعيد، أحدثت خروقا حادة في نسيج القيم »[21] . كما عملت على تكوين رأي خاص يقنع المتلقي العربي و الغربي– و تحديدا الأمريكي– بمشروعية هذه الحملة العسكرية و دورها في تحرير الشرق الأوسط من أنظمة سياسية استبدّت بالحكم منذ مدّة طويلة و أيضا "**من أجل تأسيس شرق أوسط جديد**".

لقد بدا الجنود الأمريكيون في الصورة(**Image 1**) سين على هذه الرسالة، فقد أحكمت الحبال على رقبة التمثال، ليكون إسقاط صنم الرئيس المخلوع و تهشيمه رسالة مهمّة في حد ذاتها و إشارة مهمّة تعلن وز رمزيا ثمّ واقعيا على حضارة الشرق.

كذا وظفت قوات التحالف الإعلام المرئي لدعم مهمتها في الشرق الأوسط ليقوم بوظيفة إستراتيجية تواصلية إقناعية في الآن ذاته فعملت على نقل الحدث خطوة بخطوة كما هو موضّح في الترتيب الذي أوردناه البحث، و هذا لتضع الحدث بكافة تفاصيله في حوزة المتلقي رغبة في ممارسة ضغط إيجابي عليه، بل ربّما لتكسبه في هذه المعركة الحاسمة حتّى و إن كانت الإدارة الأمريكية لا يهمّها ذلك كثيرا.

– التقرير المرفق للصورة:

أوردنا هذا العنصر ضمنيا في الجانب الموضوعاتي حين تطرّقنا لعنوان الصورة، و أوضحنا أسباب غياب التقرير المرفق.

- **السياق البعدي (الباطن) "Contexte En Aval"**

– توقيت بث الصورة و قصديته:

« تكمن الفوتوغرافيا– حسب بارت– في نوعية الوعي الذي تحرّكه أو تصنعه »[22] كذلك فهي تخضع لعدّة مقاييس فنّية و غير فنية لتحقق أهدافا محدّدة خاصة أيّام الحرب، فتبدو لحظة الإنتاج و لحظة البث متين في تحديد قوّة الوقع لدى المتلقي.

نقلت CNN و BBC صور سقوط النظام العراقي مباشرة عبر القنوات العربية الإخبارية لضمان رد فعل قوي مفاجئ، كما أغفلت هاتين القناتين في البث الداخلي وجود الجنود الذين سحبوا التمثال– حسب تصريح "إيمي جودمان" مديرة برنامج الديمقراطية في القنوات الأمريكية لقناة الجزيرة[23].

٢–٣– مرحلة التأويل:

- **الدلالة الأوّلية/الدلالة النهائيّة: Significations initiales/ ultérieures**

– تأويل الصورة أثناء التسويق:

حاول مصوّر قوّات التحالف أن ينقل نشوة الانتصار على حضارة الشرق، فاستغل كل طاقاته التقنية لإنجاح الوقع، لم يكن وقعا جماليا فحسب، بل وقعا حضاريا و تاريخيا، لتصبح الصورة هي الإعلان الرسمي عن سقوط النظام العراقي.

فضحت الصورة الثقافة/ الأيديولوجيا/ الأسطورة التي تختبئ وراء ما يقدّم على أنّه ذو طبيعة إعلامية و التي يفترض أن تكون شفافة صادقة لا تتحيّز إلى أي طرف من أطراف الصراع... كذّها تنازلت عن هذه ليفة لتحقق غايات أخرى و مصالح أخرى لطرف محدّد ينتجها و يسوّقها وفق قناعاته. بذلك كانت الدلالة الأوّلية هي دلالة المنتج المسوق، أما الدلالة النهائية فهي مزدوجة بين متلق غربي و آخر عربي، غربي ى في هذا السقوط إنصافا و تحقيقا للعدالة و الديمقراطية، و عربي يعتبر هذا انتهاكا لحرية الشعوب أكثر ممّا هو استرداد لكرامتها التي أهانتها الأنظمة المستبدة.

- **خاتمة أو وجهة نظر:**

يصّل البحث للنتائج الآتية :

- تحوّلت الصورة الفوتوغرافية الإعلامية في هذا المقام لغة و لغة شارحة في آن،

و بذلك تكون هذه النتيجة وسطا بين طرح "رولان بارت" و "ايريك بويسونس" و يكون تحليلها لغة واصفة لخطاب واصف.

- لا يقوم اللّون في الصورة الفوتوغرافية بوظيفة زخرفية مثلما هو في باقي الأشكال، بل هو يعمد إلى مفارقة لونية ثمّ دلالية.

-جاءت الصورة محل الدراسة دون تقرير مرفق، حيث تعمّد المصوّر أن ينقلها صامتة باردة و مباشرة على القنوات العربية الإخبارية لتحقق وقعا أقوى.

-جسّدت الصورة العداء الطويل بين الحضارتين لتنقل الفرحة بالانتصار، و تصبح أيضا شاهدا على علاقة الحكّام العرب برعيّتهم.

الهوامش

(١)MARTINE JOLY, introduction à l'analyse de l'image, Nathan université, France, 1998, page :5.

(٢) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، في الموقع:
www.aljazeera.net

(٣) الموقع نفسه.

(٤) محمد الزياني و آخرون، العرب و الإعلام الفضائي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، ٢٠٠٤، الصفحة: ١٠٤.

(5) MARTINE JOLY, introduction à l'analyse de l'image, page : 8.

(٦)محمد العماري، الصورة و اللّغة في الموقع:
www.fikrwanakd.aljabriabed.com/ n13_090mari.htm

سحبت في ٢٦ كانون الثاني(يناير) ٢٠٠٥ على الساعة ١٥:١١:٤٤ GMT

(٧) الموقع نفسه.

(٨) الموقع نفسه.

(٩) عبد الرحيم كمال، سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية "بارت نموذجا" في موقع الكاتب المغربي:محمّد أسليم:
www.aslim.net/

(١٠) أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة "المنطق السيميائي و جبر العلامات"، الدار العربية للعلوم/منشورات الاختلاف/المركز الثقافي العربي، بيروت/الجزائر/المغرب، ط١، ٢٠٠٥، الصفحة: ١٤٥.

(١١)ROLAND BARTHES, l'aventure sémiologique, seuil, paris, France, octobre 1985, page :

(١٢) ROLAND BARTHES, mythologie, seuil, paris, France,1957, page : 200.

(١٣) محمد الزياني و فيصل القاسم و آخرون، العرب و الإعلام الفضائي، "الفضائيات العربية و تغطية الحرب على العراق"، الصفحة: ١٠٣.

(١٤) LAURENT GERVEREAU, voir comprendre analyser les images, éditions la découverte, paris, troisième édition, 2000, pages : 89-90.

(١٥) د/ محمد خان، العلم الوطني "دراسة للشكل و اللّون"، محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء و النص الأدبي"، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، الصفحة: ١٧.

(١٦) المرجع نفسه، الصفحة: ١٧.

(١٧)محمّد الزياني و آخرون، العرب و الإعلام الفضائي، الصفحة: ١٢٠.

(١٨) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة: ١٣.

(١٩) المرجع نفسه، الصفحة: ١٣.

(٢٠) عبد الرحيم كمال، سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية "بارت" نموذجا، في الموقع:
www.aslim.net

(٢١)عبد الرحمان عزّي/فيصل القاسم، العرب و الإعلام الفضائي، الصفحة: ٧.

(٢٢) عبد الرحيم كمال، سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية " بارت نموذجا"، في الموقع:
www.aslim.net

(٢٣)قناة الجزيرة حصّة "بلا حدود" التوقيت ١٢.٠٠- ١٣.٠٠ يوم ٢٤/٠٨/ ٢٠٠٦ تنشيط جمانة نمور.

على تخوم البرزخ بين تعدد القراءة وإنتاج المعنى

الدكتور: تبرماسين عبد الرحمان

والأستاذ: رحماني علي

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة محمد خيضر بسكرة

هذه القراءة هي محاولة منا –ربما– لإنتاج المعنى لأن من سبقنا في قراءتها لم يترك لنا ما نقوله في بنيتها التقنية بل استوفى المطلوب منه وأحاطها إحاطة شاملة إن في وصفها كخطاب روائي يتخذ من آليات السرد عناصر مكونة له وتصنيفه ضمن الرواية الذهنية.

وهذا ما نلمسه في التقديم الشامل للدكتور "**بوشوشة بن جمعة**" ي يعد أكثر مِن توشية لما فيه من إحاطة بكل خبايا بنية هذه رواية، وقد كان في الحقيقة مفتاحا هاما لكل أروقتها التي تساعدنا في الولوج إلى مجالاتها التي تكوّن فضاءها العميق، حيث كانت وقفته لف البنيات الأساسية التي شكلت أعمدة هذه الرواية أثناء تقديمه لها، وعليها اعْتمَد، ومنها انطلَق في دراستها وتحليلها كل من:

١- الناقد والشاعر التونسي "**جلال بابا**"ي في: "الزمان والمكان أو الثنائية التي تربك الأذهان"[١] وقراءته الثانية الموسومة بـ "**احتفاء الزمان والمكان ...خارج شعارات الحداثة**"[٢] إذ تعرض فيها للحيرة وقلق السؤال وثنائية الزمكانية ولاحظ أن الرواية تنفلت إلى الكونية لأنها تهفو إلى بناء الاختلاف ولا تهدم القديم العربي بل تستكشفه في اختلافه وتعدده.

٢- "**رياض خليف**" استطاع أن يلم في موضوعه النقدي " **الذهنية في رواية على تخوم البرزخ للمحسن بن هنية**"[٣] كل الشروط والحجج الدامغة التي تثبت أنها رواية ذهنية.

٣- الأستاذ "**عمر بغرير**" استلهم موضوع عرضه للرواية من كتاب"**الموت والبقاء**" لماكس شيلر فعنونه بـ" **البقاء بعد الموت في رواية على تخوم البرزخ**"[٤] ولاحظ أن المحسن بن هنية أخذ شكلا مغايرا في طرحه لقضية الموت وتفرد في احتمال البقاء بعد الموت وأبدع في تصوير الحالة النفسية التي عليها هذا الميت الحي الذي تمكن من الوصول بقلمه وخياله إلى العالم العلوي ومحاورة بعض الكائنات النورانية التي من شأنها أن تنير درب العالم السفلي.

٤- "**محمود الغانمي**" صدر موضوعه " **على تخوم البرزخ للمحسن بن هنية وأسئلة الوجود**" **بمقولة للناقد "تين"** الذي يرى أن الفنان الحقيقي لابد له من فلسفة جامعة ورؤية شاملة متشابكة، وتناول فيه الواقعي والمتخيل مشكلات الإجناسة، ولاحظ أن المحسن بن هنية يمزج بين وجع السؤال / التذكر ولذة الواقع ومتعة الحواس، وأن الكتابة عنده ما هي إلا وعي بحقيقة الأدب لأنه وسيلة الإبداع في رسم عوالم الخلاص والتخفيف من حمل الحياة الثقيل، فنوع المسائل المطروحة في الرواية تشي بوعي الكاتب بالوجود ومآسيه، فالأدب مأساة أو لا يكون كما قال المسعدي[٥].

٥- أما "**محمد المحسن**" فقد حاد عن ما أورده النقاد السابقون في قراءتهم للرواية" **على تخوم البرزخ**"الموسومة بـ:" **مساءلة الذات في تطوافها عبر مدارات الكينونة**"[٦] وحاول أن يلج عالمها بحثا عن الجوهر الضائع لأنها تنتمي في بعض أجزائها على حقيقة باطنية هي الحق والحقيقة كما قال، ثم طرح هذا التساؤل هل يروم الكاتب مجابهة فوضى الكون وتداعيات الجسد

بممارسة فعل الكتابة الذي مثل منذ البداية مركز الإبداع والأمل والوعي بالذات والقدرة على تفعيل العالم، أم أنه يؤسس إلى لملمة ما تبعثر من شتات الكينونة وقشع الحيرة التي تساكنه في الصميم؟ ثم ما مدى الترجمة الذاتية في هذا النص؟ وما مدى المستحيل السردي فيه؟ وخلص في النهاية إلى أن الراوي تمكن من اللعب في المنطقة بين الواقعية وبين الخيالية.

وبدورنا كقارئين نلج موضوع هذه الرواية عبر عتباته الظاهرية والأساسية منطلقين منها إلى عوالم أخرى تكمن في غياهب النص علّنا نكون بذلك قارئا يضيف للرواية ما يجعلها تتحرر من عالمها كما أحب صاحبها* لتعيش في دائرة إيقاعية ملؤها الحركة والحيوية الدائمة. لذا فهذه الدراسة تحاول أن تنفلت من قيود التقنية البنائية للرواية لتغوص في المعاني التي تقدمها التراكيب، أي أن تستشف ما في المحتوى من رسالة موجهة للقارئ المثالي ومن خلاله إلى عموم المتلقين باعتبار أن:

١- كل نص سردي حامل لقضية[٧]، هذه القضية في حاجة إلى إدراك وفهم وتبليغ.

٢- إن الأديب يثير الوعي ويظهر وجه الحياة ويرفض الخوف من الحركة والتغيير[٨] كما يقول كاتب يسين، وهذا ما تطفح به الشكلية والبنية العميقة لنص الرواية.

مهمة إذن صعبة لما فيها من ثقل الأمانة والمواجهة عسيرة لنص أراد له صاحبه أن تُكتب عنه نصوص وهوامش ليتحرر من ربقة مبدعه ويغدو حرا طليقا فتشاع نسبته لنا جميعا[٩] كما قال المحسن بن هنية ، وليكتب له الخلود.

وبدءا تجدر الإشارة إلى أن النص المطروح والمعروض قيد الدراسة، خطاب ذاتي إنجازي[١٠] صنفه صاحبه ضمن منظومة الخطابات السردية[١١]/الرواية وهو كذلك، إلا أنه منحه شكلا وسمتا خطيا لم نألفه ولم نتعود عليه في الخطابات الروائية والسردية عموما، وهو بذلك لا يقصد فقط جمالية الشكل وزيادة المبنى بقدر ما يهدف إلى لفت البصر وإثارة الانتباه وإلى أن هذا أيقونا فاحذره؟ ولا تجازف. وسنتوقف عند هذه البنية فنحاورها بلا تثاؤب ولنرد على الهدية بالهدية* لا نقول بأجمل منها تعظيما وإكراما للمحسن بن هنية.

البنية الشكلية

أول ما نلاحظه أنها مبنية على العدد ثلاثة

١- **السمت الخطي**، ثلاثي الشكل:عادي، ثخن، متوسط، وأنواعه ثلاثة: نسخي، أندلسي، كوفي.

٢- **العناوين:** ثلاثة عناوين لعنوان رئيس: على تخوم البرزخ وهي:عطر ذاكرة الاغتراب، معارج في الطباق، ويزهر الشتاء في راحتيك.

٣- **اشتغال السرد على ثلاثة ضمائر:** ضمير المخاطب المفرد أنت، وضمير المتكلم أنا، وضمير جموع المتكلمين.[١٢]

٤- النساء الأجنبيات ثلاثة من جنسيات ثلاث ميشال فرنسية، كلارا إسبانية، هاماتا يابانية.

العدد ثلاثة يحمل من سحر الكلام ما يجعل الرقم دالا وقابلا للتأويل. فهو يرمز إلى مبدأ الأشياء القابلة للفهم والمعرفة[١٣] وهو من الأعداد التي بني عليها العالم* وله علاقة ب ظواهر الكون.

والسؤال المطروح هل لهذه الثلاثية المركبة من الحروف علاقة بالعدد ثلاثة؟ وهل هو مزج من قبل الأديب بين العدد والحروف كما كان في الديانات القديمة وحتى عند المسلمين؟ غايته جلب الخير والمنفعة ودرء الشر والضرر!

السمت الخطي

سمت الخطي له أثر في تجميل شكل الرواية وزيادة في مبناها، والزيادة في المبنى زيادة في المعنى، وإشباع رغبة

البصر بالرؤية وإمتاع الذهن بالقراءة، وليقرن لذة الإشباع بين الأذن والعين، فالعين والأذن لا تشبعان من البصر والخبر [١٤] و الرواية ما هي إلا خبر، وما البياض الذي أطر به المتن إلا ليقدم نصه في هيئة لوحة متماوجة الخطوط وهو ليس بصمت؛ إنما هو إنجاز ينم عن حكمة المبدع لينضاف فوقه نص من إنجاز القارئ* ويحدث للنص شيوع بين المؤلف والقارئ أي الناقد. وكلما دد إنجاز القراء قراءة وإنتاجا تعددت الرواية وأخذت طابعا جديدا، وتصير قراءة الرواية تلوينا لها فتحل محل اللوحة الفنية التي تحقق فيها ثلاثة أشياء ناجمة عن تداخل الأشياء في المكان الواحد (مساحة الورقة) وهي: ١-**جمال الشكل والمضمون** ٢- **جمال الصنعة** ٣- **المتعة والمناجزة العقلية.**

بهذه الأبعاد الثلاثة أيضا يتحقق العدد ثلاثة المسيطر على البنية الشكلية ويصير الشكل دالا ومعبرا عن هرمونيا متناغمة بين الشكل والمضمون في رواية " على تخوم البرزخ".

وما جمال **السمت الخطي** إلا إكمالا لجمال اللغة وخدمة المعنى.

إن إبعاد الصور الطبيعية أو الفوتوغرافية من متن الرواية ما هو إلا تأصيل، وتعبير عن أصالة المبدع مرده ديني أو أخلاقي، وعندما عدل عنها وانزاح إلى التجريد معتمدا في ذلك على **السمت الخطي**.

ن الصراع الدرامي في النص تجاوز الشخوص ، شخوص الرواية كما تجاوزهم المبدع إذ لم يوليهم العناية الكافية ولم يمنحهم الأدوار اللازمة لحاجة في نفس "**المحسن**" وهي توجيه **القارئ** وتكليفه بالأمانة بمفهومها الواسع ومن ضمنها أيضا: التحرر، والسلم، والتعايش السلمي، والحوار الحضاري .

هذا التجريد للشخوص من لعب الأدوار الأساسية في الرواية ينعكس على تجريد النص من اللوحات والألوان. أما زخرف لقول والخط، فإليهما نقل الراوي الصراع لنستشف الدلالة من صراع الثنائيات اللفظية التي يحفل بها المتن الروائي و الخطوط؛ أي بين الخط العادي والثخين والمتوسط. هذا التثليث المرفق بثنائية الأبيض والأسود هو صراع أبدي قائم بين اللونين مادام في الحياة خصوبة وجدب، حياة وموت، ومنه تنبثق الدلالات التي ينطق بها الحوار ويجسده الأسود بالفعل وهو الناطق بالحكمة والقائم بفعل التأكيد والخصوبة

همت بك صاحبتي...خرجت لي من
رحم الشعر جئت من نسغ الزجل والموشح
بدوت لي من عطفات ولادة.
-تعرفينها...؟.. لكنك لست من
ظباء مكة صيدهن حرام... !
...تمنحين خدك ... أيضا ترغبين
المزيد من حقك..؟
لفحة من الهجير تلفح وجهي... تتفتح
أبواب بصري على الخان الجاثي في راحة
"جبل أم علي" يغشي البصر في التفاتة مني [١٥]

المتأمل للنص يجد أنه مكون من ثلاثة مقاطع: وصف، فحوار يتخلله صمت، ثم وصف، والذي يميز ويفرق بينهما ليمنح الرقم أو العدد ثلاثة هو "**السمت الخطي**"الثخين الفاصل بين المرقين والمانح للفهم والمعرفة.

أما الحذف المرفق والمجسد بنقاط الاسترسال فهو موجه للقارئ ليملأ وليشترك في العملية الإبداعية وهو موضع السؤال الذي يبحث عن الإجابة. ولا يعني أنه حذف لأجل تسريع الحدث أو الفعل أو الحوار بقدر ما يمنح للقارئ إحساسا بالمشاركة في إنتاج المعنى، كل حسب تساؤله ومستواه المعرفي والثقافي.

في المقطع الأول تعبير عن شعور السارد نحو "**كلارا**" التي جعلته ينطق شعرا حد العجب.

في المقطع الثاني يتغير اللون والخط ويحدث الحوار وتأخذ الألفاظ منحى المحاورة، لكن المحاور يستأثر باللغة لوحده ويقدم لنا نفسه بأنه عارف أكثر مما تعرف الشخصيات[١٦]

في المقطع الثالث يعود إلى وصف حاله وبذلك يكتمل المشهد .

وابتداء من صفحة ٥٧ إلى٦١ تأخذ الكتابة شكلا مغايرا ومتدرجا من الأندلسي إلى النسخ إلى الكوفي الذي يبلغ الذروة في البروز وذلك من اجل:

١- جذب وا ٍثارة المتلقي وحثه على الوقف والتأمل واقتناص المعنى.

٢- التأكيد على أن في هذا المقام وهذا الموضع يرتفع الصوت ويعلو ليؤكد على حقيقة أو معنى خفي لاحظ ذلك في ص٥٨ وص ٥٩.

٣- بعض التراكيب تسمو إلى درجة القول المأثور أو الحكمة مثل:

لا يتنعم الذوق بالحلاوة ما لم يتجرع المرارة (ص ٤١)

لا يجدي حذر مع قدر (ص ٦٣)

اللهاث خلف الفانية يدفعنا إلى الفناء (ص ٦٣)

خلقت من عجل فجئت عجولا (ص ٧٢)

ما شذ من كان بآله مقتديا (ص ١٠٦)

البنية العميقة

نلج هذه البنية عبر عتبتين: العنوان، والنص الموازي الذي تصدر المتن.

الأولى: العنوان " على تخوم البرزخ"

وهو المفتاح الأول للنص المتن وفيه من الدلالة ما يؤول ويحيل إلى عوالم صوفية إذ كلمة البرزخ تعني " الحد بين الجنة والنار"[١٧] والواقع المعيش ونار الإبداع والكتابة أو حرقة الكتابة. أما الجنة فهي التسامي عن الواقع، والمتنفس الذي ينطلق منه الأديب لبناء عالم المثل، وهو الأمل الذي يسعى إليه لتوجيه المتلقي، عالم الخير والبقاء أي جلب المنفعة ودرء الضرر كما ذكرنا في العلاقة بين العدد والحرف، ومن ثم تغدو نار الإبداع والكتابة جنة لأنه ينشد من خلالها نشر الخير ودرء الشر.

هذا الموضوع في نظرنا هو المحور الذي يتأسس عليه هذا العمل الإبداعي، وفيه تتلخص تجربة الأديب الإبداعية وتجربته في الحياة أي خبرته للدنيا الفانية وما تحمله من أدران تكون سببا في نشر العداوة بين بني البشر وفي خلق نوع من تسلط بعضهم علىبعض.

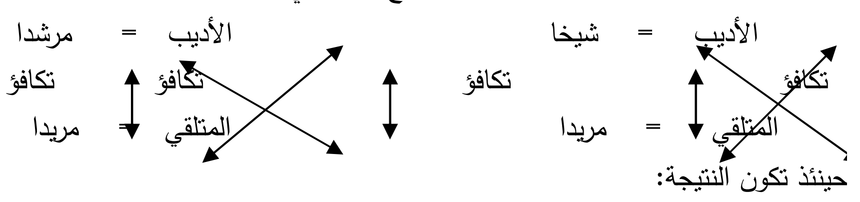
والقول بالحد يعني يحول بين "**الشيخ**[*] و**المرشد**" هذا القول قد يجعلنا نتوغل عمقا في مسألة العنوان لطرح المعادلات الآتية: كل أديب لابد له من متلق، وكل شيخ لآبد له من مريد، وبذلك يكون الأديب مساويا للشيخ، والمتلقي مساويا للمريد.

وهل يمكن للأديب الفنان أن يتساوى مع المرشد مثلما تساوى مع الشيخ علما أن هذا الأخير هو السالك لطريق الحق وعمله في الطريقة أن يرشد المريدين والطالبين؟

قد يتسامى الأديب، ويتعظ مما خبره في الحياة الدنيا وبما تعلمه من الأحداث السياسية والاقتصادية وما عاشه ورآه في الحياة لاجتماعية، وبما تفتحت عليه بصيرته من نور الحق فيخلص فنه للحقيقة والحق فيصير مرشدا، فلا يضل ولا يشقى فيمتّع الناس بفنه ويرشدهم إلى طريق الحق حيث اللذة المثلى والمتعة الأبدية، والحب الأسمى أليس السارد هو القائل على ألسنة النورانيين" فمبلغ غايتنا من الحب ذروة من النعم واللذة "[١٨] فأي نعم غير نعم حب الله وحب الخير والناس أجمعين؟ هذا ما يهدف إليه عنوان الرواية، فالواقف على تخوم البرزخ هو السارد في الرواية. أليس السارد شخصية من خيال نسخ فيها الكاتب؟[١٩] وهو المبدع والذي سيغدو مرشدا لما رآه وهو

قائم على تخوم البرزخ. واقف بين الحياة والموت، وهو العائد بعد الموت، وكل العائدين من البرزخ أو مروا "بتجربة الموت تغير مسلكهم وتغيرت مفاهيمهم الحياة طوال المدة التي عاشوها بعدئذ على الأرض فكانت حافلة بالطيبة والصلاح والخير"[٢٠].

هذا ما تصفه الرواية وما تنقله على لسان السارد طوال سرده، وما يبرزه السمت الخطي أيضا. بعد هذا الذي رويت يكون الأديب مرشدا أو مساويا للمرشد، وهذا ما نتمثله بالمربع السيميائي.



حينئذ تكون النتيجة:

الأديب = شيخا =مرشدا. القارئ = المتلقي = المريد.

ويكون الأديب مرشدا للمتلقي الذي يساوي المريد.

و**المريد** في العرف الصوفي من انقطع إلى الله تعالى عن نظر واستبصار وتجرد عن إرادته فلا يريد إلا ما يريده الحق[٢١] وتجاوزا يكون **المتلقي مريدا** ولو في نظر الكاتب.

والمتلقي كل من يتلقى العلم والأدب والفن عن غيره ويكون هلاكه كهلاك المريد حالة اقتدائه بالأئمة المضلة، وتكون نجاته حالة اقتنائه وتلقيه وقراءته أدبا وفنا يثير فاعلية الإنتاج ويقوم الأخلاق ويهذب السلوك، والسؤال هل يريد المحسن بن هنية أن يقدم نفسه للقارئ كمرشد وأن يجد في القارئ مريدا، في زمن تطغى عليه الماديات والذاتية الفردية؟ أم تراني أضخم الموقف وأفتعل مالا يجب افتعاله وأحمل النص وصاحبه ما يثقل كاهليهما؟ قد يكون كذلك وهذه قراءة، فالمتن مفعم بالإشارة وهذه بعض منها موجهة للقاري إن كان يريد الارتقاء إلى مرتبة "**مريد**".

لكنك لا تستطيع معي صبرا(ص٣٨) / إن الإنسان خلق لجوجا إذا مسه الترف راق له ملمس تعس الآخرين(ص٤٩) / هفوت إلى الملأ الأعلى(ص٥٦) / عيونه من كل جانب ترمي بشرر(ص٥٦) / اللهاث إلى الفانية يدفعنا إلى الفناء (ص٦٣) / لقد خلقك في أحسن صورة كما شاء ركبك فما الذي غرك به. قد سواك في خلق عظيم (ص٧٠) / والدنيا ما صدقت في حب لطالبها وما ارتوى ضمآن بها من عطش كوارد ماء أجاج فلا يزيده إلا عطشا(ص١٠٧) / حجوا للقول السوي (ص١٠٩)/ (...أيها الناس إنا خلقناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم) ص(١٠٩).

يقال إن المريد إذا وصل إلى الشيخ فينبغي أن يجتهد في التعرف إلى حقيقته، وهل تعرف المتلقي إلى حقيقة المحسن بن هنية، سؤال تصعب الإجابة عنه لأن الأمور نسبية، واعتمادا على المربع السيميائي السابق يمكن القول: إن تجربة الأديب المحسن بن هنية فيها إسقاط من الذات الموجهة المرشدة[*] على الذات المبدعة الفانية والتي هي ذات مقدسة كذات الشيخ عند الصوفية.

لذا فهذه الذات الأخرى تطلب من **المتلقي/ المريد** أن يكون في الصورة التي يظهر عليها كإنسان حر ومنتج.

الثانية: المتن والنص الموازي

ن مسلك العتبات صعب طريقه، وهذه العتبة تبدأ بحديث الاغتراب الذي نشم منه رائحة البحث عن الحقيقة وأسر الحكمة، إذ كل غربة عن الحق غربة عن المعرفة[٢٢]، والأديب غريب في عالمه الواقعي بمعرفته وفكره، لا غربة الدار والوطن كما ورد في بعض المقالات التي نشرت حول الرواية، والتي اعتمدت على السيرة الذاتية الظاهرية للأديب، ولم تنظر إليه بعين ثانية من حيث انتمائه إلى عالم الروحانيات الذي ولد ونشأ فيه، وما تصديره للرواية ببيتين لابن الفارض إلا تعبيرا عن هذا الانتماء وتوجيهها للمتلقي عبرهما واللتان تشكلان نصا موازيا لنص آت مشحونا بمأثور القول من آي القرآن الكريم الذي يشكل انسق الروحي أو الامتداد الروحي ومادية التوظيف والتشكيل لهذا النص- متن الرواية-.

إن محتوى النص الموازي هو المنطلق وهو الغاية التي يعمل من أجلها الكاتب أي انتقاء المادي وثبوت الروحي وتقديم الروحي على المادي لأن هذا الأخير فان، فالذات فانية والروح باقية. فالمتن الروائي يعرض من الملحوظات والمخاطبات والمعاينات الروحية ما لم يدركه أي إنسان خارج عالم الروح أو عالم الكتابة والإبداع، ولم يتمكن منها وبذلك يغدو هذا الخطاب الروائي قناة تواصل بين الذات المبدعة والذات المتلقية وهو نقل لهذه الملحوظات والمعاينات الروحانية.

بالبصيرة يرى السارد حقائق الأشياء فيدركها، والرؤيا تبقى من دون جدوى إن لم تخرج إلى عالم الوجود للإستفادة منها فكانت الكتابة ضرورية وتكملة لهذه الرؤيا "تسكبها على صحف منشرة" [٢٣] ففعل الكتابة عنده تجسيد للروح على الجسد، للرؤيا على الصحف في شكل تداخل وتعارض في هيئة صور تتجاذب فيها الذاكرة مع الواقع.

إن حادث المرور الذي وقع للسارد في الرواية "**على تخوم البرزخ**" قلب إلى طرح قضية، ليست البقاء بعد الموت، وا إنما قضية الروحي والمادي وأثر الروحي في تفعيل المجتمع وبناء الحضارة والتحرر. فالبصيرة لدى السارد هي التي فتحت كوة نحو عالم الروح فأبرزت قوة الروح وفضلها على المادة وعلى العالم المادي، وهذه القوة متى استعملت يكون لها الفضل في توجيه العالم المادي، ومن ثم يبقى المتلقي بالنسبة إلى الذات المبدعة عبارة عن مريد يتوق إلى مراتب القدسية وذلك بإنتاجه الروحي المادي لبناء حضارة تتحرر من ربقة السلطة الدنيوية دون المساس بالمواثيق والأعراف والسنن التي تقوم عليها هذه السلط.

أيها الناس ضرب مثل فاستمعوا له ألا يعلو بعضكم على بعض. ادخلوا في حزب السلام أفواجا. وتعالوا كافة تحملون أغصان الزيتون. فتأتوا بها على أسباب مناتج المردي من السلاح. وارفعوا عصا موسى وصليب المسيح وكتاب محمد...ولا يتخذ بعضنا أربابا لبعض. ولا يورد بعضنا بعضا موارد الهلاك... وحجوا للقول السوي. [٢٤] والتحرير من السلطة بالمراجعة التاريخية لما أنتجته النظم المثلى سابقا والتي بنت حضارة جمعت بين المادي والروحي"، وخير الفصول يمتص من تحت القشرة ندى وملحا فيلفظ الملح ويسكن في داخله الطراوة فيكون على الهاجرين من الصابرين" [٢٥].

إن تساؤله عن السياح عندما يتركون الطراوة والشلالات ويفضلون لفح الشمس والتعفر بالغبار لا يجد له جوابا إلا بالتأويل إذ أن الإنسان إذا مسه الترف راقت له تعاسة الآخرين فيسعى لتذوقها، وهذا تأكيد على أن المادي لا يشبع نهم البشر بقدر ما يشبعه الروحي، وهذا الفرق هو الذي نجده بين الفقراء والأغنياء حين يحمد الفقراء الرب على ما هم فيه من نعمة في حين يشتكي الآخرون متاعب الدنيا.

وما ضياع الأندلس إلا دليل على الانهماك في الماديات والملذات الدنيوية ولولاها لما كان الضياع وهذا ما نستلهمه من مخاطبة سارد لـ "كلارا". " ورثتم عن العرب الموسيقى ومنطق الجمال وروح البحث" [٢٦] وما يوحي به الدكتور بوشوشة بن جمعة في قوله: "فالدلالة الحضارية لهذه الشخصية بيِّنة وهي أن العرب المسلمين مثلما أضاعوا الأندلس ماضيا لأسباب تتعدد وتتنوع فإنهم بصدد إضاعة الكثير من مقومات الهوية والكيان والانتماء بحكم ما يشهدونه من مظاهر تخلف عمقت أشكال تبعيته للغرب وجعلتهم عاجزين عن مواجهة ما تفرضه عليهم حضارته من تحديات." [٢٧]

أضاعوها لأنهم تخلوا عن الروحانيات التي تهذب النفس وتوجهها وانغمسوا في الماديات فوهن عقلهم واضمحل فكرهم وقل إنتاجهم وعمت الفوضى إماراتهم وتسلط البغاة عليهم وكانت الكارثة واللعنة، لذلك تجد المحسن بن هنية يوجه دعوته إلى المتلقي/ المريد يستنهضه ليبني مجدا قائما على الفكر والروح والمادة كما بناه السابقين وليسر على دربهم يقول: "ازده بفتوتك: لتكبر دعوتك فهي لك مطية تدوس بها هامات السفهاء المستكبرين بغير حق ... وسر على درب السابقين من سقراط إلى روسل" [٢٨].

إن تحلل السارد من عناصره المادية وعودته إلى جوهره وماهيته النقية من الأدران أي صارا روحا بلا جسد خاليا من المادة الفانية. هفا إلى الملأ الأعلى فالتقى بالنورانيين وفي طليعتهم **عقبائيل**[*] الذي أوحى له بالسؤال فزاده هولا وفجيعة مما رأى."أرأيت لو أني

نفخت على ما مر بك من عوالم ومجرات لدكت دكة واحدة وبعثرت نجومها واختلت موازينها فهي واهية متناثرة لا ترى لها باقية فمن يعيدها إلى سيرتها الأولى"[٢٩].

إذن يدرك الأديب وهو السارد كنهه ويدخل في مونولوج مفاده أنه مكرم بخلافة الله في الأرض وبأداء الأمانة، وأن الكل قد سجد ،، بأمر الله سبحانه عز وجل ولا وصاية فوق وصاية الله، ثم يردّ على سائله بنفس الطريقة التي سئل بها ويدوم الحوار ويأخذ شكلا مميزا –خطا ومعنى– يعكس معنى الحوار الجاد الذي يتعلم منه **المتلقي/ المريد**، ما لم يعلم: أن القدرة لله وحده وأن الإنسان ظلوما جهولا كفورا بالرغم من النعم التي أغدقها الله عليه ومنها: "وعلم آدم الأسماء كلها"، وأن فاقد القدرة لا يؤتى سؤله.

يبقى الحوار قائما حول مساوئ ومزايا بني آدم إلى أن يصل إلى أن لإنسان الذي كلف بالأمانة هو نفسه السلطان في الكون السفلي الذي يكذب ويأتي الباطل ويزور ويغش وينافق وينسى أن كل شيء مؤجل إلى يوم الحساب. ومعنى ذلك أيضا أيها **القارئ/ المريد:** كفاك اليوم بنفسك حسيبا كل أخطاء الدنيا تسجل كتسجيل الحسنات إن أوتيت الكتاب بيمينك فسوف تحاسب حسابا يسيرا وتنقلب ى أهلك مسرورا، وا ٍن كان بشمالك فذلك لأنك فضلت المادة على الروح وسيحل بك عقابا شديدا.

هنا تكمن رسالة الأديب الموجهة **للمتلقي/ المريد،** كيف يكون حرا، حرا من سلطة المادة ومن سلطة الآخر أيا كان نوعه. وذلك ب:

١– أن يتغلب الروحي على المادي في نفسه.

٢– أن ينظر إلى ماضيه التاريخي حيث الروح الذي به حياة القلب وضياؤه فعاش الإنسان في سعادة أو قل تمكن من بناء حضارة منطلقها روحي وهي الحضارة الإسلامية.

٣– تحرره من الآخر لا يقوم على العنف بل على القيم الأخلاقية والروحية ليخضع المادة وليبني مجدا، ولا يجدي نفعا "اللهاث خلف الفانية لأنه يدفعنا إلى الفناء"[٣٠].

بعد ذلك نلمح أن السارد طلب من **رحمائيل**[*]أن يخلصه من العقاب فزحزحه عن النار وأدخله **نعمخير**[*] "حيث مستعمريها ما ُخسوا وما حل بهم عقاب، وأنهم فيها آمنون لا يمسهم فيها ظلم أو إثم أو بارد أو حميم"[٣١].

ويَخْلص إلى أن:

١- الإنسان هو المثل المضروب بالجوهر والمعنى[٣٢]، وأن الإنسان هو من أخطأ في حق الإنسان ، أما الله فقد أغدق عليه كل النعم.

٢- عجز البشر عن إدراك كنه الخير الذي ارتقى إليه الأديب حيز بلا مكان لأنهم بقوا أسرى لما خلقوا منه (من مادة: ماء وطين)

٣- أن الأديب لما ارتقى مرقى روحيا وعى وفهم ما أوحي له –لا وحي الأنبياء– كالأنبياء، ولم يكن في حاجة إلى القراءة والتهجي كما نفعل لأن صفحات السجل التي فتحت له "ليس لحروفها الشكل الذي تعرفون.. حروف لا يأتيها عجز أو هجاء لا تبلى ولا تمَّحي، المعنى فيها مخترق إلى داخل الإفهام، مكشوفة تنطق بالحق"[٣٣]

٤- [*]تحرر الأديب من العوائد المادية والعوائق النفسية جعله يشترك مع الأنبياء في توجيه الرسالة وا ٍثارة الوعي ونشر الفضيلة ويرقى إلى مقام الكشف والمشاهدة وهذا ما على **المتلقي /المريد** أن يكونه.

السؤال المحير لدى الروائي إن كان ذا طابع وجودي فهو سؤال يتعلق بما بعد الموت أو بمن مات وعاد. هو نوع من التصور لذات مادية ماتت ثم تخلصت من عناصرها المادية وارتقت مرقى روحيا فرأت ما رأت من مشاهد الأهوال ومن مناظر النعم. سبب هذا

التصور مبعثه التأمل في الحياة البشرية عموما وعند العرب المسلمين خصوصا إذ وجدها الأديب حياة تخلف وتسلط وقتل وجهل لذا كان السؤال شديد الطرق ويعنف في جدران ذاكرته! كما قال: فلا الطرق خف ولا الصور تشكلت[٣٤]. إذ كيف يخرجون من هذه الدائرة دائرة التخلف والجهل؟ كان الجواب عن طريق الغيبوبة التي تشبه غيبوبة الصوفي الذي يتخطى العوائد والعوائق النفسية، فتبدو له شموس الغيب مشرقة بعرصات القلب فتتفرج منه ينابيع الحكم، الحال لدى المحسن بن هنية الذي وجد الحل في العودة إلى الروح لاعن ريق عودة الروح لدى توفيق الحكيم، وا إنما الروح القابلة لقوة الحياة والحركة والخالصة من الأدران والتي تسعى لخير الأعمال بعيدا عن العنف والهمجية.

إذا لا الخريف، ولا الخرف، ولا الصدمة كانت سببا في الزهد إنما: حكمة السنين، وتجربة العمر، وثمار القراءة، والتأمل، هي التي تخرق طاحونة الدهر ويخرج الناس من دوائر العمى والصمت فتتفتح لهم البصائر فيبصرون ما هم عنه غافلون ويتحررون من قيود الكسل والعداوة والبغضاء والاعتداء ويعيشون في وفاق حضاري وديني وهذا ما نقرأه في نداء السارد في آخر الرواية، أيها الناس ضرب مثل فاستمعوا له.. (سبقت الإشارة إليه).

بعد هذه الرحلة الغيبية التي أراد صاحبها **للمتلقي/ المريد** أن يرتقي معه معا رجها نخلص إلى جملة من التراكيب وردت بمثابة حكم كتلك التي نقرؤها في رباعيات الخيام. **قال الخيام:**

كما أن بهرام الذي طالما أوقع بالحمر الوحشية
هل رأيت كيف أوقع القبر ببهرام
أو نوبة العمر بضعة أيام تمر
كمرور الماء في الجدول وهبوب الرياح في الصحراء
لذا فلا يحل لي أن أغتمَّ على يومين مطلقا
يوم لم يأت ويوم انقضى

أو أفق، فلا يمكن إدراك العمر الذي انقضى[٣٥]

وقال المحسن بن هنية:

الوعود بالانفراج عملة لا تصرف(ص٣٩)
الصكوك إذا جاء وحل أجلها لا تؤخر إما وفاء وا إما سجن (ص ٣٩)
لا يتنعم الذوق بالحلاوة ما لم يتجرع المرارة(ص٤١)
الزجاج لا يعاد سبكه (ص٤٤)
لا يجدى حذر مع قدر(ص٦٣)
اللهاث خلف الفانية يدفعنا إلى الفناء (ص٦٣)
خلقت من عجل فجئت عجولا (ص ٧٢)
في الكتاب آجال وصاحب الكتاب أدرى بالآجال (ص٨٣)
الدنيا مأهولة ولا تتوقف بتوقف أحد آهليها (ص٨٣)
من خلق النسيان كان بنا رحيما ثم زادنا الصبر (ص٨٣)

على سبيل الخلاصة

نعتقد أن الأديب وعى ذاته كما وعى مجتمعه ولذا نراه يعمل على تفعيل العالم لا مجتمعه فقط باعتباره نبيا منقذا أو رسولا يحمل رسالة مثقلة بالقيم يجب تأديتها وا إيداعها لدى أهلها لتنبههم من غفوتهم وغفلتهم، خارقا بذلك حواجز الصمت وحجب الغفلة التي أسقطتهم فيها المدنية المزيفة.

الزمن الحاضر المقترن بالفجيعة والمعاناة يريد الأديب أن ينقذنا منه بتوجيه هذه الرسالة" على تخوم البرزخ" كي ننسلخ من الماديات ولو قليلا ونكتسي بالروحانيات ولو شيئا ضئيلا.

إن المحسن بن هنية لا يتخذ من الوجود والعدم مدارا لكتابته* بل يتخذ من الوجود الكائن وجودا ممكنا بمحاولة تغيير الواقع الكائن مدارا لكتابته، والتغيير عنده لا يتم في الماديات وا ٍنما ينطلق من الروحانيات لإصلاح الماديات أو عالم الماديات. هذا الإنسان الذي أذلته السلطة لا يمكنه أن يتحرر أو يعيش في حرية ما لم يعقد وصلا بماضيه الحضاري المشرق المبني على الروح والمادة، فالروح يستمد قوامه من القرآن والسنة** اللذين شكلا انطلاقة ودفعا لبناء حضارة روحية مادية كما في العهود الزاهرة للمجتمع الإسلامي.

إن الأديب لا يعتمد على عنصر التشويق أو الصراع الدرامي لجلب **المتلقي/المريد** أو ما يسمى بالمسرود له، بقدر ما يعتمد على جماليات اللغة، وعنصر البديع الذي يحمل العنصر العجائبي، فاللغة عنده تعمل على إثارة العجب في بنياتها الإستعارية وفيما تصفه من العناصر المحملة بالأعاجيب.

المراجع

---

[١] - ينظر جريدة الملاحظ الأربعاء ١٥ أوت٢٠٠١ ص٣٦

[٢] - ينظر مجلة الكويت ع ٢٣٩ ص٦٦ و٣٧

[٣]- محاضرة ألقيت في منتدى الصحافة بدار الشباب تونس ٢٠٠٢/٢/٨ تنشيط جلال باباي كما سبق أن قدم لها عرضا في الصحافة في٢٠٠١/١٢/٢٢

[٤]- جريدة الحرية ٢ أوت٢٠٠١ تونس

[٥] - محمود الغانمي..............

[٦] -محمد المحسن. بن هنية. رواية على تخوم الرزخ . مطبعة التسفير الفني . ٢٠٠١ تونس ص٧

* -ينظر المحسن بن هنية. رواية على تخوم الرزخ . مطبعة التسفير الفني . ٢٠٠١ تونس ص٧

[٧]- د. عبد الحميد بورايو. التحليل السيميائي للخطاب السردي. منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر.

[٨] - د. نور سلمان . الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير.دار العلم للملايين. بيروت ص٢٥٢

[٩] - رواية على تخوم البرزخ ص٧

[١٠] - ينظر د. عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية ١٩٩٩ المطبعة الأمنية الرباط ص٢٠١.

[١١] - يراجع د. عبد الله العشي. زحام الخطابات. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع . تيزي وزو . الجزائر ص٩٣

*- ينظر على تخوم البرزخ ص٧

[١٢] - ينظر المرجع السابق ص٢٧،٢٨

[١٣] - د. عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية ط١ ١٩٧٨ دار الكندي بيروت ص٣٩٢

* وهي ٣ و٧ و ١٢ . للإفادة يراجع الرجع السابق ص ٣٩٣

[١٤] - ينظر عبد الرحمن تبرماسين البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائرط٢٠٠٣ دار الفجر للنشر والتوزيع والقاهرة ص١٦٥ ومابعدها

* - تراجع الرواية ص٧

[١٥]- رواية على تخوم البرزخ ص ٤٧

[١٦] - د. عبد العالي بوطيب مستويات دراسة النص الروائي ص١٨٩

[١٧] - عبد المنعم الحفني. المعجم الصوفي. دار الرشاد مصر ص٤٢

* - الشيخ: هو الذي يسلك طريق الحق وهو قدسي الذات فاني الصفات

[١٨] - رواية على تخوم البرزخ ص ٨٠

[١٩] - عن عبد العالي بوطيب. مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية ص١٧٧

[٢٠] -عن محمد خليل الباشا. التقمص وسر الحياة والموت في ضوء النص والعلم والاختيار.دار النهار للنشر بيروت هامش ص ٢٧٧

[٢١] - المعجم الصوفي ص ٢٢٩

* - المرشد هو الذي يصل على الطريق المستقيم قبل الضلالة.

[٢٢] - المعجم الصوفي ص١٨٣

[٢٣] - رواية على تخوم البرزخ ص ٣٥

[٢٤] - نفسه ١٠٩

[٢٥] - نفسه ص٣٧

[٢٦] - نفسه ص٤٦

[٢٧] - نفسه ص١٧

[٢٨] - نفسه ص١١٠

* - عقبائيل من المفردات التي نحتها الأديب وتعني الملك المكلف بالعقاب

[٢٩]- المصدر السابق ص٥٧

[٣٠] - نفسه ص٦٣

* - من المفردات التي نحتها الأديب وتعني الملك المكلف بالرحمة

* - من المفردات التي نحتها الأديب وتعني الجنة

[٣١] - المصدر السابق من ص٦٩ إلص٧١

[٣٢] - ينظر المصدر نفسه ص٧٢

[٣٣] - نفسه ص ٦١

*- العوائد والعوائق: المقصود منها مختلف الغرائز الجسمية والنفسية التي أودعها الله سبحانه عز وجل في نفس بني آدم

[٣٤] - نفسه ص١٠١

[٣٥] - د. بديع محمد جمعة. من روائع الدب الفارسي.ط١ دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٨ ص ٢٢٠ إلى ٢٢٥

* - ينظر على تخوم البرزخ ص١٠

** - هذا ما يفصح عنه المعجم اللغوي للمتن المدروس

سيمياء الرحلة في الشعر الشفاهي

من حياة الرحلة إلى رحلة الحياة

الأستاذ: زغب أحمد

المركز الجامعي الوادي

مِـنَ الْمُقَـرَّر لـدى علمـاء الأنثروبولوجيـا، أن الذهنيـة الشفاهية تتسم بتفكير موقفي وسلوك عملـي ، بسبب أن هـذا الإنسـان شـديد الاتصـال ببيئتـه الطبيعيـة الاجتماعية ،يفكر في موضوعه من خلال موقفه الشخصي المباشر منه، لا تفكيرا مجردا في الموضوع من حيث هو ، إنما من حيث ما ينبغي فعله إزاءه ،أو من مدى الصلاحية النفعية لهذا الموضوع في الواقع المعيش([١]).

والفكر الذي يكون بهذه المواصفات ينتج أدبا لا يكتسب معناه إلا من خلال السياق الوجودي الحاضر ،''فالكلمات تكتسب معانيها من موطنها الفعلي الملح الدائم ولا يكمن هذا الموطن في كلمات أخرى ولكنه يتضمن إشارات جسمانية وتنغيمات صوتية وتعبيرات بالملامح بالإضافة إلى كلية الموقف الوجودي الذي تجد فيه الكلمة الحقيقية المنطوقة نفسها دائما ،وبرغم أن المعاني الماضية شكلت معنى الحاضر بطرق كثيرة ومتنوعة لم تعد معروفة ، فإن معاني الكلمة تنبثق باستمرار من الحاضر''([٢])

الشاعر الشفاهي ،في المجتمع البدوي الذي يعيش على الترحال الدائم إلى مواطن الكلأ والماء، مندمج في حياة الجماعة إذ لا حياة له إلا من خلالها ، يجدّ في السير إلى المنتجع الجديد ، ويفرح ويبتهج عند العثور على أسباب جديدة للعيش،ويحقق ذاته عند كل انتصار على الطبيعة القاسية التي تفرض عليه التنقل الدائم ،لا يكاد يفرغ من رحلة حتى يأخذ في التفكير بل والتحضير لرحلة أخرى ، حتى أصبحت الرحلة ليست وسيلة للوصول إلى المنتجع وحسب ، بل هي الغاية في ذاتها فلا نكاد نعثر على نص شعري في هذه المجتمعات إلا إذا كانت الرحلة السمة البارزة فيه.وذلك بسبب ما زعمنا في مستهل هذه الورقة من التفكير الموقفي العملي المباشر في الموضوع والارتباط الحميمي به .

فعلى الرغم مما في الرحلة من مخاطر تحدق بالبدوي الشاعر ،ومن مشقة فإنه يتوق إليها باعتبارها الوسيلة الوحيدة التي تحقق ذاته ، فمن الرحلة إلى مصادر العيش (= قيمة اقتصادية)إلى الرحلة إلى المكان المقدس (=قيمة ثقافية دينية)،إلى الرحلة إلى ربع المحبوبة (= قيمة إنسانية واجتماعية) ،لا ينظر إلى حياته إلا من خلال الرحلة الموفقة التي يتمكن فيها من إنجاز المهمة المنوطة به ومجتمعه (=النجع) فلا عجب إذن أن ينظر إلى الحياة برمتها على أنها رحلة.

نحاول أن نطبق المنهج السيميائي على سمة الرحلة باعتبارها سمة بارزة تحتل فضائين : الفضاء الأول باعتبارها علاقة اتصال الذات بالموضوع ، والفضاء الثاني باعتبارها الموضوع نفسه.وذلك دائما من خلال النص الشعري الشفاهي.

نتناول نوعين من القصائد(♦♣) : في النوع الأول يكون الشاعر في حالة رحيل أو تأهب للرحيل لسبب من الأسباب السابقة،في هذه الحالة تكون الرحلة وسيلة للاتصال بالموضوع ،تبدأ القصائد بملفوظ حالة ، ناشئة عن علاقة انفصال يعبر فيها الشعراء عن المعاناة ، بسبب بعد الموضوع أو ابتعاده بعدا سحيقا فلا يسع الشعراء إلا أن يحضروا أنفسهم للرحيل في مسارات صورية تعبر عن الذات (حرقة الشوق ،معاناة من سهر الليالي، الحمى الشكوى من صدود المحبوب أو وعورة الطريق ...الخ)

حَيَّرْ نُومِي بِالسَّهَرْ لاَ لِي هَدَّيَّنْ خَاطِي وَالْبَدَنْ دَايِمْ فَانِيهْ

يِذْبَـِذْنِي مِشْعَالْ وُدْمُوعِي مُطَرْطَقْ فِي حُومَانْ فِي الْكَبْدَةْ صَالِيهْ

وَطَذْوجَانِي بِعِيدْ لاَ عِنْدِي قُوَةْ نَظَهْ تَازَةْ شُورْ نَاسِرِّي نحكية

للفاس المعلوم سهل لي الخطرة بيها يفرح خاطري محبوبي بيه (♣)

و تعبر عن عنصر أوعناصر مساعدة كوسيلة قطع المسافة،كالفرس أو الجمل الهجين أو غير ذلك من الوسائل التي يتغنى بها الشعراء في مسارات صورية ،تشيد بالوسيلة المساعدة بحكم أنها أمله الوحيد المساعد على الرحلة ، في هذه الحالة تكون الرحلة موضوعا جانبيا ممهدا يحقق للشعراء الموضوع الرئيسي : الربع ، المحبوب ، الشيخ ...الخ

تَرْضَى لِي صَبَّارْ ضَامِرْ الْخَدَّةْ دَارْ زَارِي قِبْلَةْ مِنْ صِيلَةْ نِرْضِيهْ

بِالْعدة متموم وركابو قمرة ومن عين الحساد مولا نا حاميه (*)

أو تعبر عن العناصر المعارضة كوعورة الطريق وأنواع الأراضي والأخطار المهددة كالوحوش والغيلان واللصوص والجبال...الخ

دُونُو بِحُورْ وِلْحَدْ هَقْنَا الطِّرْقَةْ حَارْ فِتْ اشْ لاَحْ الْغِيمْ عْلِيهْ

بَرْ تْسُكْنَهْ كَانْ لَغْوالَتَّالِينْ وَ الصِّيدْ صَهَّالْ

نْعَامْ وَغْزَالْ الضَّبَعْ يِذْجَالْ ...الخ(●)

ينجم عن ملفوظ الحالة ، انتقال إلى الرحلة التي بدورها تحول للاتصال بالموضوع(فا=فاعل،م الموضوع، ∩ = اتصال ∪=انفصال، ــــ ∩ ←= تحول بالاتصال، ــــ∪ ← =تحول بالانفصال) وبذلك يكون الانتقال من الحالة إلى التحول كالتالي:

فا∪م ــــــــ← فاــــ ∩ ← م

أما النوع الثاني ، فحين يستبد بالشاعر الشيب والهرم ويقيم في الحاضرة ، يشتاق إلى حياة النجع ،حيث كان يعيش بأحلامه وآماله ، يملأ الدنيا حركة ونشاطا، يتوق إلى الحياة حين تكون ذات مبررات قوية تملي عليه أن يحياها،يحلم بالرحيل إلى ربع الحبيبة ، بل يرحل فعلا لزيارة أقاربه وقريباته الذين سبقوه إلى المكان المعشب ، وهو في حالة طرب وسعادة لأنه ملتحق بهم لا محالة .

كل ذلك ينعدم في الحاضرة ،فلم تعد هناك أسباب كافية للحياة ، وكأنما الحياة نفسها ترتحل حين يرتحل النجع ويتركه لهمومه واليأس والشيخوخة يستبدان به.ومن ثم فالرحلة أصبحت معادلا موضوعيا للحياة ، والإقامة لم يعد بعدها إلا الموت:

ي عُ دْ ت قوِيطَالنَبْهَاب ْ مَ سْ كَرّ ْ بِقْفُلْ

ـَا و ْلاَ حَ بْيِب ْ عَ لْى َ حْ بْيِبَ ه ْ يَطْلُ ْ

الْع َ مَّة ْ و ْبْالَّلَخ ْالْعَجْ م ْ لَة ْ طَ قّتْه َا ع ْقُلْ

ي ر َ احُ و الحِرَتَّ َّيَ الَلْقَم َ اذ َع ْ بَ كْ رِ ي ْ صَ ُ لْ

الَتْ كْ َان ْالدَّ فَّ اذ َة ْ الَلَّكْ ُ ورَ َالْو َ قْ تْ وْ ْ صَ ُ لْ

النَّج ْع ْ و ْ خَلاوَّنْ ه َ زْجّ حَ ِافَه ْفُوق ْالْبِل ّ (٢)

أما رحيل النجع فهو تحول ينجم عنه ملفوظ حاله جديد يتسم بالكآبة والمعاناة، هذه المعاناة لم يعد سببها الافتقار إلى الموضوع ، إنما الافتقار إلى الرحلة نفسها إذ تحولت إلى موضوع بديل، فانفصال ذات الفرد (ببقائه في الحاضرة) عن ذات المجتمع(برحيله) إنما هو المعاناة ثم الموت.وهذا مايؤكد الذهنية الشفاهية المندمجة في الحياة الاجتماعية إذ لا يغادر الفرد مجتمعه طواعية إنما المجتمع هو الذي يرحل عنه ويتركه،وذلك حين يستنفد حظه من الحياة .(مَ دّ النَّجْ عْ بلاَدَ ا).

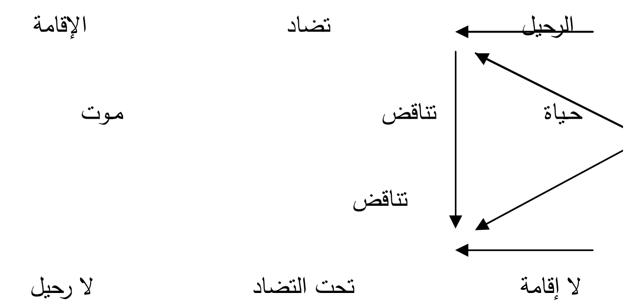
فا= الفاعل (الشاعر)م١= موضوع القيمة (النجع)

فا∩م←١فا ← ∪ ــــمــــــ←١فا∪م١

ففي النوع الأول يعبر النص الشفاهي عن الشباب والقوة والعنفوان، أما في النوع الثاني فتعبر النصوص عن الشيخوخة والهرم وانتظار الموت المحتوم.

يلتقي موضوع القيمة في النوع الأول من النصوص بموضوع القيمة في النوع الثاني في أن كليهما يقيم علاقة تضاد مع الموت ، ففي الحالة الأولى يرتحل الشاعر والمجتمع كله من أجل الحياة في شكلها الاجتماعي أو الثقافي أو الانساني ، فموضوع القيمة لا تستقيم الحياة بدونه (ربع الحبيبة، ضريح الشيخ ،مواطن الكلأ والماء)، أما في الحالة الثانية فموضوع القيمة الذي يتوق إليه الشاعر ويعبر عنه بزمن الماضي من قبيل الذكريات الجميلة حين كان يتدفق بالقوة والحيوية والعنفوان فهو الرحلة نفسها، فقد كان يحياها في كل مراحل حياته الفاعلة ،يأمل أملا بعيدا في أن يعود إليه شبابه ، وتعود إليه رحلة حياته من بدء سيرها.

وعلى ذلك يمكن أن نقيم البنية العميقة للرحلة في النص الشعري الشفاهي كما يلي:



وما دامت الحياة رحلة دائمة،فهل يسعى الإنسان البدوي بهذه الحركة الدءوب إلى مصادر العيش ،ليحاول الانتقال إلى الأحسن والأفضل في هذا العيش ، ومن ثم تكون الرحلة في حركة متقدمة إلى الأمام في خط مستقيم قصد الغاية التي تمكنه من كفايته في الغذاء والأمان والاطمئنان على نفسه وماله وأهله وقيمه الثقافية، أم هي الحركة والتحول الدائمين بدون أن يكون له هدف أسمى وكأن التحول الدائم هو غايتة السامية.

وبعبارة أخرى هل للبدو فكرة واضحة عن التقدم والتأخر ، وعن الأسوء والأفضل ، أم أن ما لديهم هو فقط الحركة والتحول الدائم والصراع على مصادر الحياة، وبدون ترحال لا يكون هناك هدف للحياة إلا الموت مثلما كانت للفلاسفة القدامى فكرة عن الحركة الدائمة التي سببها الصراع وهو الذي يؤدي إلى تحول الأشياء بعضها من بعض كما عند هيرقليط([٣])

إن الحياة الاجتماعية القائمة على أواصر القرابة (النجع=العائلة الموسعة) والتنظيم الاقتصادي القائم على الرعي والتحويلات البسيطة ،لنتاج الغطاء النباتي

،الثروة الحيوانية ،والبيئة الطبيعية الصحراوية المجدبة التي تفرض الرحلة لدائمة إلى أراض جديدة كلما نضبت الأراضي الحالية ، والتكامل بين هذه الأشكال المختلفة لثقافة يرجح الخيار الأول ويستبعد عبثية الحركة،ذلك أن العامل الديني والتفكير فيما وراء الحياة الدنيا باعتباره الغاية الحتمية للرحلة ،حاجة لازمت البشرية في أغلب الحضارات([٤])، ومن ثم تبرز في النصوص هذه السمة البارزة، وهي المقدس كموضوع رئيسي لكثير من الرحلات، أو داعم معنوي رئيسي لرحلات أخرى:

فمن أمثلة الأول:

، يوهين شبالقطر الأسد يرجع عن تاليه

دضرة بضمانة الرسول صلى الله عليه

اح نطلب يسلفقرد اللي أتاه بالخير يجازيه (♣[♣])

ومن أمثلة الثاني:

.ة تحفيما يجوزها خاطي خفيف معفي

دي الغونك خصامفي و راحلة مشدودة

ذايض عليهم تقضي ثورلاتوه طلب معبوده

جات دون بر وكمة جايبكووده ([O])

أما الحياة الحقيقية فهي الرحلة ، التي تشتشف من باطن النص حسب الثقافة الدينية التي يعتقدها هذا المجتمع ،الرحلة عن الحياة الزائفة ،فهي متاع الغرور([٥]) ؛لأن الموت يترصدها في كل لحظة، والانتقال إلى الحياة الخالدة التي لا موت فيها.

ي و راها الموت يقطع بيها بيت قالعة و الريح تذري فيها[♣]

المراجع

---

[١] -: مع أن كلود ليفي ستراوس يقول منتقدا رأي مالينوفسكي الذي يرى أن تفكير الانسان البدائي تحت طائلة الحاجة: "L'univers est objet de pensée au moins autant que moyens de satisfaire les besoins"La pensée Sauvage. Plon Paris 1962.p.5

[٢] - والتر أونج الشفاهية والكتابية ص١١٢

- ♣♦- القصائد التي اقتبسنا منها من شعر بادية سوف (الجزائر)وبادية المرازيق (تونس) والشعراء على التوالي معمر التغزوتي توفي ١٩٧٣ ثابت الطويل المرزوقي توفي ١٩٩٠ الصغير قدور بن على بن جموعة الحجاجي توفي ٢٠٠٠ وسعد بن غادة المصباحي الربعي توفي ١٩٨٩.ومسعود السحيمي المصباحي الربعي توفي ١٩٩٥

♣ - يقول الشاعر إن ذكرى أرقته وأذهبت النوم منذ مدة طويلة فساءت حاله وكاد بدنه أن يفنى ، وكأنما نار مشتعلة تتأجج في أحشائه ، ودموعه فهي غزيرة كأنها المطر وتتصهد الحرارة الشديدة في كبده ، لقد كادت هذه الذرى أن تفقده صوابه ،ويمكث الشاعر يعاني الحزن والألم حتى يلقى (شيخه) الذي تذكره وبسبب الشوق إليه كانت مظاهر المعاناة هذه التي وصفها.

* -يقول الشاعر لمخاطبه المفترض أنه يليق به من أجل هذه الرحلة حصانا قويا ألف السفر الطويل، من سلالة نقية شديد السواد إلى درجة الزرقة ، حظي بعدته الكاملة وركابه جديد وقد حصنه الله من عيون الحاسدين.

● في البيت الأول يقول : لقد حال بيني وبينه سراب كثيف وأراضي خالية ومرتفعات وعرة مكسوة بالغيم من فرط ارتفاعها .أما في البيت الثاني فيقول عن الأرض التي تفصل بينه وبين هدفه أن الغيلان والوحوش والذئاب والتنين والأسد والضباع كل هذه الوحوش تسكن هذه الأرض.

♥ يقول وها أنت ذي أصبحت مقيمة في الحاضرة والباب قد أغلق من دونك ، ولم يعد بالإمكان أن يرى الحبيب حبيبه، ولا الأقارب والقريبات من بنات العم والخالة فكل الأحبة حبسوا عن الترحال وأقاموا ، أما الرجال الصناديد فقد رحلو ،ولم يبق إلا الشيوخ الذين لم يعودوا قادرين على الرحيل ، ولم يعد إلا الموت فقد أزفت نهاية العمر

[٣] - ينظر :حسين مونس الحضارة عالم المعرفة الكويت ١٩٧٨ ص١٣١

[٤] - أغلب الحضارات الإنسانية تعتقد بوجود حياة أخرى بعد الموت، شاكر مصطفى سليم، قاموس الأنثروبولوجيا إنكليزي – عربي م DEATH ص.٢٤٤.

♣ ♣ - يقول إن ضريح هذا الشيخ ذو هيبة وجلال يثير الرهبة في نفوس الأعداء من مجرد االنظر إليه وفي تشبيه ضمني يقول إنه لا عجب في ذلك فمن يرى الأسد لا شك يعود من طريقه ، وفي حضرة هذا الشيخ أو عند ضريحة يفتح باب الله والضامن لقبول الدعاء هو الرسول(ص) نفسه.ويقول إنه يشعر بالارتياح لأن كل الدعاء مستجاب والفقراء هم الذين لا يؤمنون بكراماته وصاحب السعد من جاءه متوسلا فجزاؤه الخير كله.

O - مسافة طويلة ترقق الأقدام ،لا يقطعها إلا جمل هجين أبين خفيف طويل الوبر لم يستخدم في حمل الأثقال. كأنه الغزال وشدة عنه الرحلة وقيد بالخزامى فهو طوع راكبه ، صاحبه ينهض من الصباح الباكر معتمدا على الله وصلى ودعا أن يعينه الله في هذه الرحلة الشاقة.

[٥] - هناك آيات كثيرة بهذا المعنى في القرآن الكريم للتزهيد في الحياة الدنيا والترغيب في الآخرة منها قوله تعالى (:وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور)) آية ٢٠ من سورة الحديد.

♣ صيغة دعاء: قطعت الدنيا التي بعدها الموت،فكأنها خيمة مقتلعة والرياح تعبث بها من كل جانب.

مفاهيم التشاكل (Isotopie) في السيميائيات العربية المعاصرة

الدكتور : وغليسي يوسف

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة قسنطينة

يمثل هذا المصطلح فرعية سيميائية مركزية ، اقتبسها جوليان غريماس – عام ١٩٦٦ – من علوم الفيزياء والكيمياء ، وقد حاد بهذه الكلمة عن دلالتها الإغريقية الأولى : المكان المتساوي أوالتساوي في المكان (Isos : يساوي « égal » ، وtopos : المكان أو الموضع [1]« Lieu , Endroit »)، ودلالتها الكيميائية في التصنيف الشهير – ١٨٦٩ – للعالم الروسي إيفانوفيتش مندليف (ذرات العنصر الكيميائي الواحد ، التي لا تختلف إلا في عددها أو كتلتها الذرية)،ليحملها دلالة سيميائية جديدة تقوم على التواتر أو التكرارية «Itérativité »[2] ، ولكن قصره لهذا المفهوم – في أول عهده – على المحور المضموني ، جعل فرانسوا راستيي (F. Rastier) يمعن في توسيعه ليشمل المحور التعبيري أيضا ، بعدما ميز – على صعيد المضمون – بين : تشاكلات أفقية وتشاكلات عمودية ؛ طبقها على قصيدة ملارميه "سلام" « Salut »[3] والتشاكل عنده هو : ((كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت))[٤] ، و ((يمكن أن يندرج ضمن متتالية لغوية لبعد أدنى أكبر من الجملة أو يساويها ، كما يمكن أن يظهر على أي مستوى من مستويات النص ، وفي وسعنا أن نعطي أمثلة بسيطة جدا على المستوى الصوتي : تجانس الصوائت ، الجناس الاستهلالي القافية..))[٥] ، وأخرى على المستوى التركيبي والمستوى الدلالي .. .

وقد سبق لغريماس أن ميز – بناء على المسار التوليدي للخطاب وتوزع مكوناته – بين "تشاكلات نحوية" (أو تركيبية) تقوم على تواتر المقولات ، و"تشاكلات دلالية" تمكن من القراءة المتسقة للخطاب و"تشاكلات الأدوار الحركية" (Actorielle) التي تنهض على الممثلين (Acteurs) وتتجلى بمساعدة التكرار الاستهلالي (Anaphorisation) ، مثلما ميز – اعتبارا بأبعاد التشاكل – بين تشاكلات جزئية وأخرى شاملة[٦] . وعلى ما يكتنف هذه الأنماط من غموض، فإن غريماس – في مقام آخر – قد ترك الحبل على الغارب حين أعلن أن ((التشابه « Analogie » يستخدم أيضا نقطة انطلاق لتفسير طبيعة التشاكلات وانتشارها))[٧] ، ونام على هذا الحكم المائع الفضفاض ، ليترك السيميائيين العرب يسهرون جراء هذا "التشاكل" ويختصمون ، يزيدون عليه وينتقصون منه ، بإجراءات نقدية خاصة قد تقطع الصلة – أصلا – بالمفهوم الغربي.

وقبل الاختلاف في المفهوم ، اختلفوا في ترجمة المصطلح (وإن وقع الإجماع النسبي على التشاكل والمشاكلة) ؛ بين "التناظر" عند سعيد علوش[٨] ، و"الإيزوطوبيا" عند أنور المرتجي[٩] ،و"الإيزوتوبيا" عند رشيد بن مالك[١٠] ، و"القطب الدلالي" في مجمل الكتابات التونسية السردية خاصة[١١] (والتي قد نستثني منها صنيع المنصف عاشور[*] الذي يترجمه إلى "اطّراد" و"متناشزات"!) و"التناظر الموضوعي أو التناظر الدلالي" عند محمد عناني[١٢] ، و"تكرار أو معاودة لفئات دلالية" عند بسام بركة[١٣] و"تكرار

وحدات لغوية" عند مبارك مبارك[١٤] ، و"محور التواتر" عند محمد القاضي[١٥]،.. .

وربما كان الناقد المغربي محمد مفتاح على رأس من واجهوا هذا المفهوم الغربي ممارسة ، وقد أغراه راستيي – حين وسع المفهوم "الغريماسي" للمصطلح – بمشروعية التصرف فيه من جديد:((..سنقترح بدورنا توسيعا أكثر للمفهوم))[١٦] ، ثم جاء عبد الملك مرتاض ليتلقف هذا المصطلح بشراهة علمية عجيبة ، فكان – في حدود ما اطلعنا عليه –أكثر السيميائيين العرب تعاطيا لهذا المفهوم[١٧] ، وأجرأهم تصرفا في دلالاته ، حيث أعاد عجنه وشحنه بمحمول تراثي زاخر ؛ اقتبسه من العهد البلاغي القديم (المشاكلة ، المقابلة ، مراعاة النظير ، الجناس ، الطباق،الجمع ، اللف والنشر،..) ، اعتقادا منه أن ((هذا المفهوم لا يبرح مرجا مضطربا ، وهو في تصورنا مفتقر –بحكم حداثة نشأته–إلى بلورة وصقل وتدقيق . ولعل من أجل ذلك اجتهدنا نحن في التصرف فيه، فذهبنا إلى أقصى ما يمكن الذهاب إليه لدى التطبيق))[١٨] .

ويبلغ هذا التصرف أقصاه في كتابه (نظرية القراءة)، في الفصل الثاني من القسم الثاني تحديدا؛ حيث يعرض لقراءة قصيدة (قلب الشاعر) لأبي القاسم الشّابي، وفقا للتشاكلات المرفولوجية القائمة بين وحداتها اللغوية التي تتنوع وتتوزع في هندسة إيقاعية عجيبة جعلت الناقد يسعى إلى الإحاطة بهذا السحر الإيقاعي التشاكلي من خلال نظام إجرائي سماه (الدورة التوزيعية)[١٩] ، يقوم هذا النظام على "مُشَاكِل موزِّع"يتحكم في سائر المشاكِلات الموزَّعة (المنسوجة على نوله المرفولوجي)، ضمن حركة تبادلية وتعاقبية،يطلق عليها مرتاض مصطلح (الدورة التوزيعية الكبرى)، ثم يفرعها إلى"دورات توزيعيّة صغرى"تتكون كل واحدة منها من مُشَاكِل موزِّع (بكسر الزاي)ومشاكِلات موزَّعة (بفتح الزاي)، تتبادل المواقع فيما بينها،... .

إن هذا المفهوم الإجرائي (المرتاضي) المستحدث هو تمثل تجريدي خاص بالدكتور مرتاض من حول تمثله الشخصي لمفهوم (التشاكل) في العرف السيميائي العمومي. على أن هذه (الدورة التوزيعية)، التي يسميها مرتاض "نظرية"[٢٠] ، لا تنسجم – في تقديرنا– مع روح النظرية؛ بما هي "إطار فكري يفسر مجموعة من الفروض العلمية ويضعها في نسق علمي مترابط (...) ويزداد يقين العلماء بالنظريات كلما أيدتها التجارب من ناحية وكلما فسرت أكبر عدد من الظواهر والقوانين من ناحية أخرى"[٢١] ، فلا أعتقد أن (الدورة التوزيعية) كذلك؛ لقلة النصوص التي تؤيدها والتي يمكن أن تفسر على ضوئها، ولكنها إجراء تحليلي متفرد استطاع أن ينفذ – بامتياز – إلى (قلب الشاعر).

وبالنظر إلى خصوصية هذه القصيدة ذات التركيب اللغوي المفرط الخصوصية، يمكن القول إن هذا الإجراء مستنبت من هذه الأرضية الشعرية (الشابية) الخاصة، ومن الصعب إعادة زرعه في أرضية أخرى!... .

إنه – باختصار – تصرف إجرائي خاص في مفهوم معرفي عام .

لعل هذا التصرف أن يكون الدافع الذي جعل الباحثة خيرة حمر العين تحكم على التشاكل – في تطبيقات محمد مفتاح وعبد الملك مرتاض – بأنه ((لا ينتمي إلى المفهوم الغريماسي))[٢٢] ، بل هو – في رأينا – أدنى إلى المستوى الصوتي للتشاكل الذي أبرزه "فرانسوا راستيي" كما رأينا منذ حين ، وربما أدنى منهما إلى المفاهيم البلاغية القديمة .

وينسحب هذا الحكم – بلا شك – على صنيع عبد القادر فيدوح في (دلائلية النص الأدبي)[٢٣] ؛ حيث يقوم التشاكل – عنده – جسرا بين مفتاح ومرتاض ، منقطعا عن المرجع الغربي .

أما عبد الله الغذامي ، وإن اصطنع التشاكل عنوانا لكتابه "المشاكلة والاختلاف"[٢٤] فإنه لم يدّع المفهوم الغربي ، لأنه لم

يومىء – أصلا – إلى مصطلح (Isotopie) على امتداد الكتاب كله، وعلى هذا فالتشاكل هنا هو إبداع "غذامي" بحت[*] ، يمكننا إعادة بلورته بإدراجه في نطاق الموقف من التقاليد الأدبية ؛ أي الاختلاف إليها أو الاختلاف عنها .

إن "عمود الشعر" مفهوم مركزي في هذا الكتاب ، تتحدد به – وعليه – مواقف "المشاكلة" و"الاختلاف" و"التشابه المختلف" ؛ فالبحتري (بتكرار أمثلة الغذامي) شاعر "متشاكل" مع التقاليد الشعرية السائدة ، لأنه لم يفارق أبواب (عمود الشعر) ، وأبو تمام "مختلف" لأنه خرج عليها ، بينما يسلك المتنبي موقف "الشبيه المختلف" بينهما سبيلا ، لأنه قلد النظام الشعري ثم كسر الطوق وأطلق قيد النص . وعلى طرافة هذه الأفكار "الغذامية" في ذاتها أو في سياق فلسفة التقليد الأدبي ، وبداعة صياغتها ، واتساق فرعياتها الاصطلاحية ، فإن من الجور عليها والاجتراء أن نربطها بالمصطلح الغربي الذي لا يناسبها ولا "يتشاكل " معها حتما!.. .

وهكذا ، فمن الصعب على الباحث أن يبلور "للتشاكل" مفهوما واضحا وموحدا يخترق السيميائيات الغربية والعربية معا ، نظرا إلى الأسباب التالية :

١ – المرجعية العلمية ، غير الأدبية ، لمصطلح (Isotopie) .

٢ – اقترانه بمصطلحات أخرى ، قد لا يقوم إلا بها أو عليها ، كالتقابل (أواللاتشاكل)،والتباين (Allotopie , Hétérotopie) .

٣ – التباسه بمصطلح آخر مماثل له هو « Isomorphisme » (الذي وجدنا بعض السيميائيين العرب يترجمه – كسابقه – إلى "التشاكل"! ، وأحيانا إلى "التشاكلية" و"التناظر" و"موازاة النظائر" و"وحدة الصيغة"[٢٥] ،..) وهو – كسابقه – مستمد من علوم الكيمياء والرياضيات والمعادن ، لكنه أصبح يحيل على التناظر ((بين بنيتين لنظامين من الأحداث مختلفين،بحيث تمثلان – معا – نفس النمط من العلاقات التوافقية (..) وفي اللسانيات فإن المسألة الأكثر أهمية (..) هي حضور التناظر أو غيابه بين الأفعال الاجتماعية والثقافة واللغة ..))[٢٦] ،أوهو ((الهوية الشكلية لبنيتين – أو أكثر – المتعلقة بمحاور أو مستويات سيميائية مختلفة ، والتي نتعرف إليها بفعل التجانس (Homologation) الممكن بين الشبكات العلائقية التي تكونها))[٢٧] .

ولولا أن المعيار التداولي للمصطلح قد فعل فعله ، لدعونا – ثانية – إلى إعادة النظر في ترجمة هذين المصطلحين بهذا المقترح الجديد : (التناظر = Isotopie ، التشاكل = Isomorphisme) .

وحجتنا في ذلك – فضلا على المفهوم المبسوط منذ قليل – هي أن تأثيل المصطلح الثاني مشتق من الكلمتين الإغريقيتين[(Isos) : [٢٨] بمعنى : "يساوي" و(Morphe) التي تحولت – في اللاتينية – إلى (Forma) بمعنى : "الشكل" « Forme » أو القالب « Moule » ،فيكون معنى الكلمة إذن : التساوي في الشكل ، أو الأشكال المتساوية .

وإذن فإن المشاكلة أو التشاكل أو التشاكلية هي أدنى إلى هذا المصطلح[*] منه إلى صنوه (Isotopie) الذي سنمحض له – حينها – مصطلح "التناظر". ومن المفيد إذ نود التمييز بين المصطلحين أن نستحضر الفروق الكيميائية بينهما[٢٩] .

٤ – شيوع "التشاكل" و"المشاكلة" في البلاغة العربية القديمة ، ولا سيما علم البديع،بمفاهيم الإعادة اللفظية والاشتراك اللفظي أو المعنوي[٣٠] ، ..

٥ – شيوع المصطلح في الدراسات الشعرية والسردية على السواء ، وبمعنيين متمايزين نسبيا؛ حيث يدل – في الحقل السردي – على ((مجموعة مسهبة من المقولات الدلالية التي تمكننا من التأويل المتسق لخطاب أو حكاية ، باختزال الالتباسات ، وتقود البحث إلى تأويل واحد))[٣١] ،بمعنى "تكرار الملامح السيميوطيقية التي تشكل تماسك النص ، ففي ملفوظ مثل : (كان الجميع يرتدون أفخر الثياب

، وتوجّه خون وماري إلى مائدة رائعة في منتصف حجرة فخمة الزخارف حيث قُدمت لهما الشمبانيا) يمكن القول بأنّ الكلمات التي توحي بالترف : أفخر الثياب ، رائعة ، فخمة الزخارف ، تقدم تشاكلا ل (الترف) ..." ٣٢ ، لعل هذا المفهوم هو الذي أدى بكثير من الدراسات السردية التونسية إلى اصطناع مصطلح "القطب الدلالي" مقابلا له،إضافة إلى عبارة (السّمات السيميوطيقية المتماثلة)٣٣ التي جعل منها عابد خزندار مقابلا للمصطلح الانجليزي (Isotopy) في قاموس جيرالد برنس السردي .

٦ – طغيان التعامل الإجرائي العربي معه (الموصول بالدرس البلاغي القديم) على الدلالة الاصطلاحية الغربية ، والذهاب به مذهبا ذاتيا ؛ بالشكل الذي جعل عبد الملك مرتاض – مثلا – يتخذ منه مجرد مفهوم إيقاعي تعكسه البنية الصوتية والخصائص البديعية للنص الأدبي .

ويمكننا القول – في الأخير – إن هذا المصطلح قد مر بمحنة دلالية عسيرة ، جعلته يرتحل من "التساوي في المكان" الإغريقي إلى التباين في اختلاف الأزمنة والأمكنة الأخرى ، وينتقل من دلالته الكمية في جدول النظائر الكيميائية (عند مندليف) ، إلى دلالة التكرارية في محتوى النص (عند غريماس) ، ومنها إلى كل تواتر لغوي في المحتوى والتعبير معا (عند راستيي) ، ثم إلى بدع دلالية أخرى (عند السيميائيين العرب المعاصرين) حتى غدا من الصعب الوقوع على قاسم دلالي مشترك يُؤَمِّنُ وجوده الاصطلاحي!.. .

المراجع

---

[1] - *J. Picoche : Dictionnaire Etymologique … , P 551 (Topique) .*

[2] - *Sémiotique … , P 197. Voir aussi : Sémantique Structurale (ch.04) .*

[3] - *François Rastier : Systématique des Isotopies , In (Essais de Sémiotique Poétique), P P 80 – 106 .*

[4] - *Ibid. , P 80 et 82 .*

[5] - *Ibid. , P 83 .*

[6] - *Sémiotique , P 197 (Isotopie) .*

[7] - *Sémiotique … , P 14 (Analogie) .*

[٨] - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٥١.

[٩] - سيميائية النص الأدبي : ٤٠ .

[١٠] - قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص : ٩٣ .

[١١] - في الخطاب السردي : ٩١، مدخل إلى نظرية القصة : ٢٣٠ .

* - مجلة (فصول) ، م٥ ، ع٠١ ، ديسمبر ١٩٨٤ ، ص ٩٤ ، ٩٨ .

[١٢] - المصطلحات الأدبية الحديثة : ٤٧ .

[١٣] - معجم اللسانية : ١١٦ ، ولكنه حين ترجم كتاب G. Molinié ، نقل المصطلح إلى "المنظومة الدلالية"! (الأسلوبية : ١٣١).

[١٤] - معجم المصطلحات الألسنية : ١٥٦ .

[١٥] - الحياة الثقافية ، تونس ، ع ٤١ ، ١٩٨٦ ، ص ٣٢ .

[١٦] - محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، ص ٢٠ .

[١٧] - مارسه في : - شعرية القصيدة ، ص ص ٣٣ ١٢٧ – .

- الأدب الجزائري القديم ، ص ص ١٢٠ – ١٢٣ ، ١٤٣ – ١٦٤ .

- التحليل السيميائي للخطاب الشعري ، ص ص ٤٣ –١١١ .
- نظام الخطاب القرآني ، ص ص ١٥٧ – ٢١٦ .
- وسائر كتبه الأخيرة .. .

[١٨] - نظام الخطاب القرآني ، ص ١٥٨ .

[١٩] - عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص ٣٣٣.

[٢٠] - نفسه، ص ٣٣٤.

[٢١] - طلعت همام : قاموس العلوم النفسية والاجتماعية، ص ٧٠.

[٢٢] - جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، ص ١٣ .

[٢٣] - عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي ، ص ص ٩٧ ١١١ – .

[٢٤] - عبد الله الغذامي : المشاكلة والاختلاف ، ١٩٩٤ .

* - سبق لنا أن أشدنا بهذا الإنجاز النظري الرزين الذي اتخذنا منه معيارا للوقوف على الثابت والمتغير من المنجز الشعري لعبد ا حمادي ، في دراستنا "المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين" ، المنشورة ضمن الكتاب المشترك : (سلطة النص في ديوا البرزخ والسكين) ، منشورات جامعة قسنطينة ، ٢٠٠١ ، ص ص ٩١ ١٠٨ – .

[٢٥] - ينظر بحثنا : إشكاليات المنهج والمصطلح ... ، ص ٢٦٢ – ٢٦٣ .

[26] - *Dictionnaire de Linguistique , P 270 .*
[27] - *Sémiotique .. , P 197 (Isomorphisme) .*
[28] - *Dictionnaire Etymologique .. , P 248 – 249 (Forme) .*

* - يرد مصطلحا (Isomorphisme) و (Isomorphe) – في معجم الرياضيات – بالمقابلين : "تشاكل" و"متشاكل" على التوالي أنظر :

م.بوزيت : معجم مصطلحات الرياضيات ، ص ١١٩ .

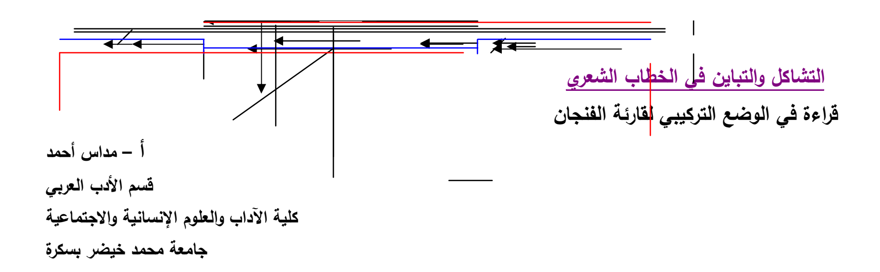
[٢٩] - كنا – حين كنت طالبا ثانويا في شعبة الرياضيات – ندرس (Les Isotopes) في مادة الكيمياء تحت عنوان "النظائر" ، مثلما ك نطلق "التشابه" على مصطلح (Isomorphisme) ، ويطلق المصطلح الأول على ذرات العنصر الكيميائي الواحد إذا اتفقت في العد الكتلي واختلفت في العدد الذري ، أما المصطلح الثاني فيطلق على المركبات الكيميائية في تشابه أشكالها الفراغية .

[٣٠] - يُراجع : أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ص ٦٢١ .

[31] - *Léxique Sémiotique , P 83 (Isotopie) .*

٣٢- جيرالد برنس : *قاموس السرديات* ، تر.السيد إمام ،ص١٠٠.

٣٣- *المصطلح السردي* ، ص١٢٠ .



التشاكل والتباين في الخطاب الشعري

قراءة في الوضع التركيبي لقارئة الفنجان

أ – مداس أحمد
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة محمد خيضر بسكرة

تتناول هذه القراءة التركيب بوصفه أحد مكونات الوضع اللغوي المختار للانفعال الشعري؛وكيفية دراسته سيميائيا خاصة في ضوء ثنائية التشاكل والتباين، الخاصية اللسانية السيميائية التي تصنع الفضاء الكلي في الخطاب الشعري.

تقدم القراءة نموذجا تحليليا يقوم على أساس التحليل بالمقومات والتحليل الهندسي، ويمكن توظيفه في التحليل، ينطلق من الائتلاف والاختلاف في التعبير، ويرصد العلاقة بين الانفعال الشعري والطاقة التعبيرية والموقف الذي يعللهما.

وقد اتكأت هذه القراءة على " قارئة الفنجان " أنموذجا شعريا تتجسد فيه الصور على اختلافها، ويقدم فضاء غنيا يستدعي بل يفرض نفسه على القارئ ويصنع منهج قراءته.

المدخل النظري:

١–ما التركيب؟:

التركيب"**قطاع من النحو يصف القواعد التي من خلالها نؤلف في جمل الوحدات الدالة**" [١]،وهو على هذا يهتم بأبنية الكلام بما يساوي تقريبا الجملة[٢]مشحونة "**بطاقات دلالية وتأثيرية كبيرة**"[٣]، يجري عليها قانون **التشاكل** (isotopie)، **والتباين**(allotopie)، **والمقابلة**، وفي هيأتها تبدو ملامح **التناص**(intertextualite)، وقد تخرق العرف اللغوي، لتصير انزياحا (Ecart)يستدعي فكّ شفرته امتلاك معرفة لغوية وغير لغوية؛ لأنّ المبدع ينحو إلى إدهاش القارئ في تأليفاته واختياراته الواعية، وبخاصة إذا كان توزيعها على مساحة الخطاب، يخضع لقوانين داخلية يقتضيها نظامه الدقيق، فالحقيقة العلمية في الاختيارات الكتابية خاضعة للتصور الذاتي العرفي، الذي يجعل من الخطاب في كليته لغة واحدة، ويصنع فيه محسّنا لغويّا يقوم على اللّعب(Ludisme) ليكون وجوده –اللعب– ليس ضرورة في صناعة الشعر، كما هو ضرورة لفهمه ورسم معانيه.

ويقوم التركيب على أساس النحو، وهو قابل للتحويل المجاز محرّكا في البناء اللغوي، بما يخلق صوّرا شعرية تجمع بين الحسي والمعنوي في تمرّد على النظام العام للغة. من هنا تأتي الصوّر بلاغية ورامزة غامضة؛ حيث تتعدّد الأولى إلى التشبيهية والاستعارية، وتتعدّد التشبيهية ذاتها إلى الحقيقية والنفسية[٤]..وكلها أنواع معروفة في بلاغتنا العربية تؤدي وظيفة الصورة الفنية؛ لأنّ الصورة "**صراع بين قواعد التركيب وبين التصوير المجرد**"[٥]الذي ينحو إلى "**تمثيل حسي للمعنى**"[٦]يخرق قانون الكلام، ويقوم في كل خطاب على أسس مختلفة، يصنعها نظامه الخاص، وعادة ما يكون هذا النظام من حيث قواعده قاصرا شعريا على تمثيل المعنوي حسيا، فيكون الانزياح مخرجا تفرضه **الحاجة الشعرية**، وتستجيب له **الطاقة الانفعالية**.به التحوّل في صورة أخرى**تحوّل دلالي** يأتي بناء على**التحوّل البنائي**وقد يكون التعبير عن إحساس تعبّر عنه اللغة العادية في زمن الانفعال الشعري بلغة تصويرية غير الصورة الأيقونية[٧]، تصويرا بعيد المذهب، ومبالغا فيه بما لا يساوي شعرا. وتنحو الصورة أيضا في سياق النص من **الجزئية** إلى **الكلية**، أو **مركبة** من صورتين جزئيتين في جدل دلالي"**تتعاشقان لتنجبا صورة ثالثة جديدة مختلفة مؤتلفة**"[٨]، وهي أيضا **تجسيم** تجعل من الذهني محسوسا، و**تجسيد** تؤنسن ما هو غير إنساني، أو هي **تراسل حواس** تحقّق بحاسة ما يجب تحقيقه بأخرى.

٢–التعبير الصور أو المرور إلى النص الغائب:

إن التعبير بالصوّر يتعدّى التركيب إلى الخطاب في حدّ ذاته، ليعبّر عن صورة فعّالة خارج اللغة، فقد صار الشعر عبورا من **المعاني الإشارية** إلى **المعاني الإيحائية** ليضمن تحوّلا دلاليا، والخطابات ليست "**تعبيرا وفيا عن عالم غير عادي ولكنها تعبير غير عادي عن عالم عادي**"[٩]؛ لأن "**القصيدة الجيدة هي بدورها صورة**"[١٠]يراد لها أن تعيش في الأذهان[١١]، وتفترض تجاوز الواقع الماثل في الخطاب إلى واقع يشير إليه. والمشار إليه لا يعدو أن يكون صورة مرموزا لها، لتؤدي وظيفتها التي أنشئت من أجلها خارج المنطق العادي ولكن داخل منطقها الخاص[١٢]، ليبقى المعنى الحقيقي محجوبا وراء ستار الرموز، وهو ما يتطلب في القراءة حدسا، يستشف من بناء الخطاب مراميه الرمزية، ويسقط المنطوق منه على غير المنطوق، ويرسم معالمه بدقة وأناة والرمز أمام الغموض يسير سهل، فقد صار التعبير إلى رفض العالم برفض العقل ورفض المنطق، وإن كان هذا الفعل–في حقيقته– موفقا عقليا، كون الخطاب اللاعقلي فيه من التصميم والبناء والتدرج ما في أي قصيدة غنائية جيدة[١٣]. ويعد كوهين(J.Cohen) ما في العبارة الشعرية والعبارة اللامعقولة متساويا من حيث عدم الملاءمة تشابها تركيبيا لا معنويا؛ فالأولى قابلة للتخفيض، بينما لا يصح ذلك مع الثانية[١٤]، فهي **لا تقدّم وفقا للعلاقات اللغوية التي تشكّلت فيها دلالة يمكن إدراكها على أي مستوى**"[١٥]. وهو ما يذهب إليه كوهين في تعيين الحد الفاصل لحرية التركيب المنتهية عند المجاوزة اللغوية والمخالفة النحوية؛ أين تختفي قابلية الفهم[١٦]، لخروج الشعر من المنطق إلى اللامنطق، وحينئذ "**ينبغي للمعنى في وعي المتلقي أن يفقد ويتم العثور عليه في آن واحد**" [١٧]، وهنا يقع تحوير المعنوي للشكل اللغوي المتحوّل[١٨]، فيكون للعبارة معنى إذا أمكن عرضها على معيار الحقيقة(نعم/صحيح)و(لا/خطأ)لتكون غير الصحيحة من الجمل تقبل التحوّل إلى جملة صحيحة لقبول المسند إليه المسند واحدا من الإسنادات الملائمة، و لا تتحوّل غير المعقولة لعكس السبب السابق.

ويدرك المعنى بإدراك الواقعين المعطى(Donné) والمدرك(Perçu) ففي الأول شراكة بين كل الناس، لأنه الماثل بين أيديهم، وفي الثاني خصوصية المبدع، التي تسيّج الواقع بالصبغة الذاتية، فإن لم يقف القارئ على هذا الإدراك الخاص، فاته إدراك المعاني المقصودة. والرمز يجمع بين النصين الحاضر والغائب[١٩]؛ **الحاضر** في صورته البسيطة المدركة من أولى القراءات، التي تصنع أفق توقع ضيق لا يتسع لفضاءات الشعر، وغالبا ما يكون مخالفا لحقيقة الموجود. و**الغائب**في صورته البعيدة التي لا تدرك إلا بعد القراءات المتوالية، لتصنع أفقا جديدا للتوقع يعدّل الأول ويتعداه[٢٠]. والتعديل هو جوهر نظرية القراءة، حيث تجتمع اللغة والمسافة الجمالية والمركز الخارجي في سياق واحد. ليتأخر توظيف هذا المركز كون الدراسة نصية لا تأبه بكل محيط خارج محيط الخطاب، فيكون دليلا على صحة التوجه المنهجي، في سيرورة التحليل من النص إلى خارجه. من هنا يكون الخطاب مبنى على خط التوازي؛ فكل عنصر لغوي من الخطاب يحمل شيئا من المعنى، وهو الذي يمتدّ في البنيتين السردية والإيقاعية، وهما من مكوّنات الخطاب الشعري، وفيهما يكون التشاكل معنويا داخل بناء مركّب، تنسجه لغة الشعر والسرد والإيقاع، ويربط بينها عنصر التوتر؛ لأنّ الخطاب"**يحتفظ بآثار دقيقة، متشابكة، معقدة،إذا تولتها القراءة بالفحص،وجدت فيها ما يفصح عن التوترات التي أنشأت النص** (الخطاب)، [و] **أملت هندسته، وحددت مقصدياته، وجعلته منفتحا على القراءات المتعددة**"[٢١].

٣–قراءة التراكيب:

يصنع التناقض والتضاد في بنية الخطاب التشاكل والتباين في الاستخدام اللغوي؛لأنّ التشاكل**تكرار مقنّن لوحدات الدال نفسها**"[٢٢]، والتباين هو الاختلاف في التأليف اللغوي. وعليه تتشاكل الأصوات والعلامات في مستواها التعبيري كما تتشاكل على المستوى المعنوي، ممتدة على فضاء النص، صانعة حقيقة الدلالة التي يحملها الخطاب مع الأصوات والمعنى،بها تحمل التراكيب صوّرا يتمّ تحليلها على أساس **المقومات والنظرة العلائقية**؛ حيث تموت الاستعارة ما اشترك طرفاها في كل المقومات، وتحيا ما اختلفت المقومات بينهما، وتكون أكثر حيوية ما قامت على التداعي[٢٣]بل صار الأمر إلى أبعد من ذلك لمّا أصبح التركيب يحلّل **هندسيا**[٢٤]ما يبيّنه محمد مفتاح، وهو ما يقترحه أيضا جوزيف ميشال شريم[٢٥]؛ الذي قدّم نموذجا عمليا لهذا النوع من التحليل القائم على وجود وضعين: الأول موجب(+)، والثاني سالب(–)، والكل يسبح داخل النظام اللغوي.

والحقيقة أنّ هذا النموذج التحليلي يعطي للتركيب قيمة رياضية، تكسبه نكهة ثانية تربط بين المعرفتين الأدبية والعلمية، وتعبّر عن حال شعورية مزدوجة لمّا كان نقل الإحساس من الحال الأولى (+)/(–) إلى الحال الثانية (–)/(+) لا يتعدّى رسما بسيط الهيأة يتوسطه خط استواء يعلو كل سالب ويعلوه كل موجب. وحاله كما في الشكل:

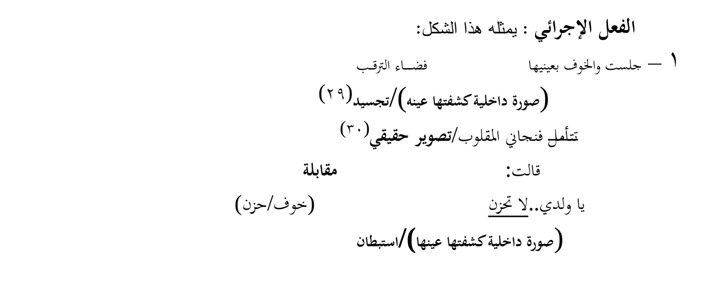
(+)

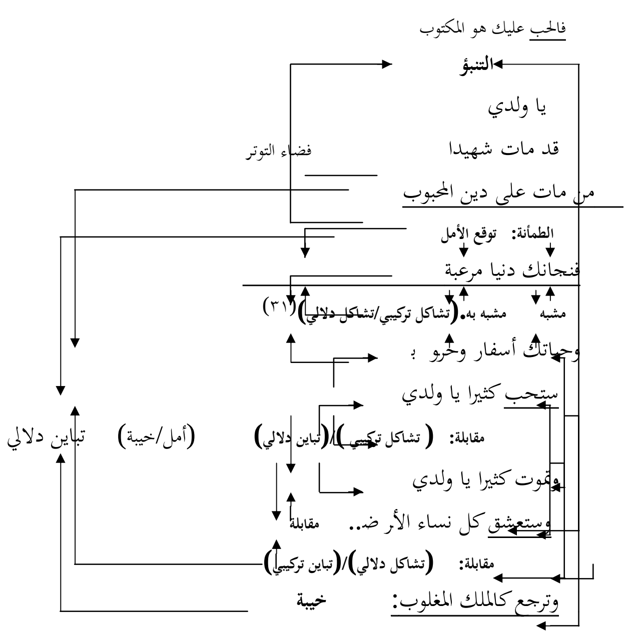
(-)[٢٦]

إنّ الوضع الموجب يمثّل في أغلب الأحيان الصورة في مباهج الرؤيا، أو في الحلم، أو في سياق النص[٢٧]، وأما الوضع السالب فهو الانحدار إلى الأسفل، إلى عالم التوجع والألم، والإحساس المرفوض الذي لا ترده الإرادة الرافضة له. نّ لتباعد طرفي الصورة دوره في اعتماد هذا النوع من التّحليل؛ لأنّ الملفوظ قد يحيل على مفهوم ذهني لا رابط بينهما إلا المعرفة الذاتية للقارئ على وجه الترميز الخفي، وهو الحاصل مع الخطاب المختار للتحليل.

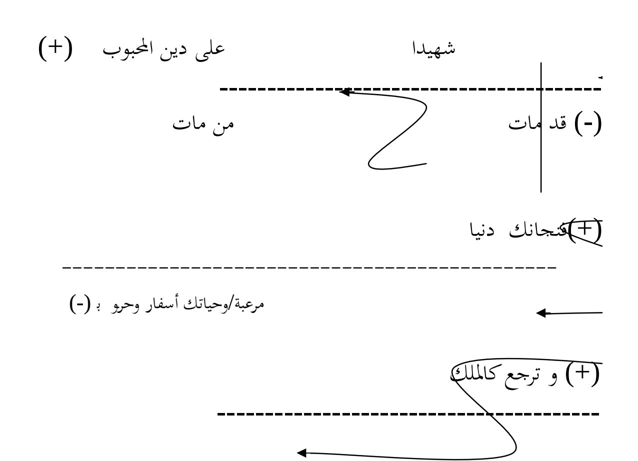
وينحو تحليل التراكيب إلى **التفكيكي** تأجيل المعنى الظاهر وسدّ فراغات الفهم والبحث في تحريك اللبنات الهشة للبناء اللغوي، قصد تقويض القراءات السابقة لتحلّ محلّها قراءة جديدة، تنعت سالفاتها بالسيئة[٢٨] تعتمد على الكتابة الخطية للخطابهذه القراءة هي التي تسمح بالتحوّل الدلالي، والخروج من النص الحاضر إلى الغائب.

الفعل الإجرائي : يمثله هذا الشكل:



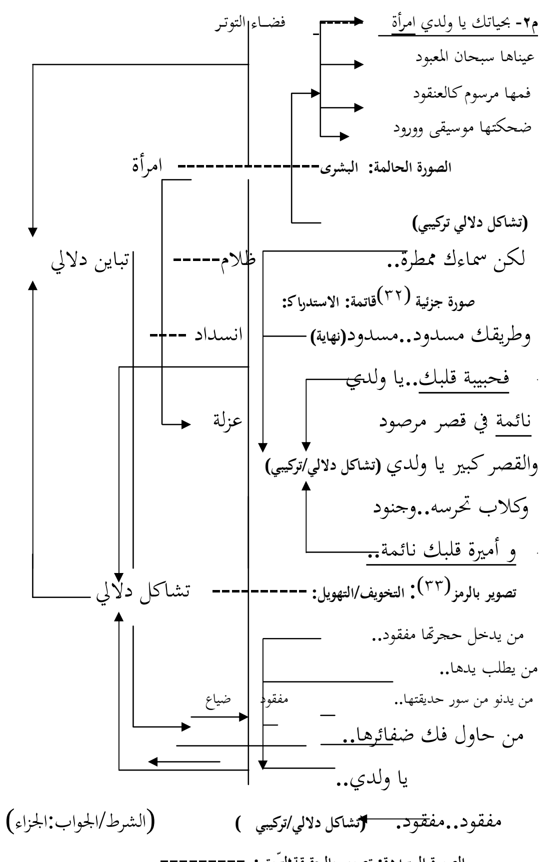


وفي المقطع صوّر بسيطة التّركيب بعيدة الدّلالة، تحمل الإنسان انزياحا من الوضع الموجب إلى السّالب والعكس، تتأمل التّراكيب الشّعريّة التّاليّة:

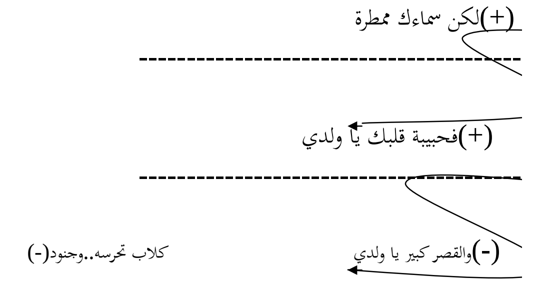


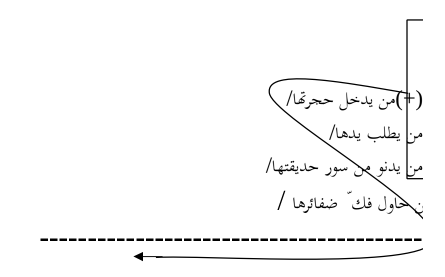
(-) المغلوب

لقد حصرت القارئة اتّساع الدّنيا في ضيق الفنجان، وأكسبتها رعبا من رعب الرؤيا، لتتحوّل حياته من أسفار ومرح إلى أسفار وحروب، وفي ذلك نزول بيّن إلى الانحسار النفسي والوضع السّالب.
وهو ما يفسّر التّشاكلات والتّباينات التركيبيّة والدّلاليّة في المقطع، فلو استخدم الاستشهاد بدل "الموت/الشهادة" لكان الوضع موجبا، ولكنّه الشّعر... زاوج بين الثّنائيّة والحب ليرفع السّلب إلى الإيجاب، ثم ينزل إلى السّلب بدلالة لفظ "مرعبة" ثم يأخذ من رجوع الملك وضعا موجبا لوقوعه بعد فعل الحب، وينزله إلى الوضع السّالب بدلالة لفظ "المغلوب". لذا تتوالى الصّور صعودا ونزولا ليتمّ بناء الخطاب، والصورة في المقطع الثّاني عينها، كأنّه يعيد ذات الأحداث بنسيج لغوي مختلف، ينحو فيه إلى التفصيل:



وفي المقطع من الانزياحات الغارقة في السلبية ما يوافق جملة التشاكلات و التباينات في المقطع الشعري:

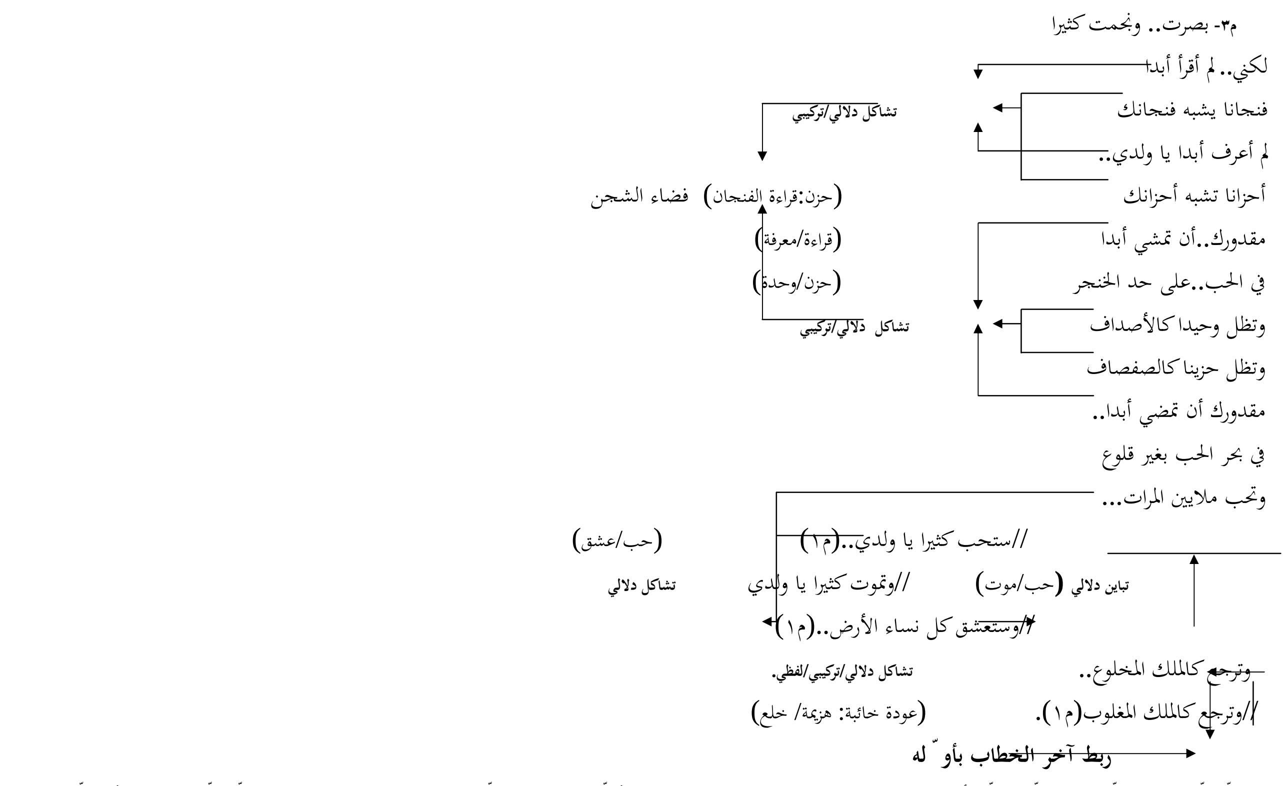




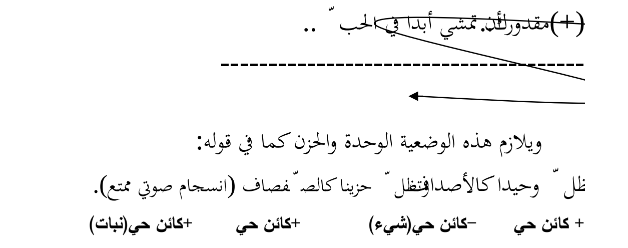
مفقود..(-)

غالبا ما يكون مطر السّماء مؤشّرا إيجابيا لما يحمله من أسباب الخصب والنّماء، ولكن التّعبير الشّعري هنا اتّخذ من هذه الصّورة قالبا سالبا يؤكّده لفظ "**وطريقك مسدود**"فيكون بذلك نزول المطر علامة للتّوتّر، وينبىء بحصول المكروه والمرفوضهذا الرّفض تأكّد بما جاء بعده: "**حبيبة قلبك نائمة في قصر مرصود**"، "**والقصر كبير يا ولدي وكلاب تحرسه..وجنود**"، "**من..**أف(ال التقرّب منها)**مفقود**".

يعادل النّزول من السّالب إلى السّالب إق فيه، وهو إيحاء باستحالة الوصول إلى المبتغى وتحقيق الهدف، لا لضعف في ذات الشّاعر، وإنّما لقوّة المحيط الذي يأسر الحبيبة؛ ولذلك جاء الإخبار عن كلّ محاولة للاقتراب منها بالفقدانالانسداد الواقع أمام عزلة الحبيبة، وعدم القدرة على الوصول إليها بما يساوي الضياع؛ فتتبدّد الأحلام وتتبخّر، وتسودّ الصّورة بفعل التّخويف والتّهديد. ء صورة أخرى متطورة عن الصّورة الأولى، ا مضمونا وتختلف عنها تركيبا، تماما كالصّورة السّابقة في المقطع الأوّل واللاّحقة في الثّالث.



، النّزول نحو السّالب يستمرّ، ولكنّه يأخذ بعدا جديدا بفعل الارتباط الحاصل بين آخر المقطع الأوّل وآخر المقطع الثّالث؛ ليكون الخطاب بذلك واقعا في السلبيّة التّامة، وينسب الأمر كلّه للقدر، في صيغة اسم مفعول"مقدورك"، إيحاء بالفرض و الجبر.



على حدّ الخنجر(-)

ويلازم هذه الوضعية الوحدة والحزن كما في قوله:

تظلّ وحيدا كالأصداف وتظلّ حزينا كالصّفصاف (انسجام صوتي ممتع).

+ كائن حي –كائن حي(شيء) +كائن حي +كائن حي(نبات)

+ ضياع +ضياع ؟ +طول

+وحدة +وحدة +حزن +حزن؟

في التشبيهين مقاربة غريبة؛ كيف تتساوى وحدة الأصداف مع وحدة الشاعر؟ وكيف يتساوى حزن الإنسان الحساس بحزن الصفصاف الذي لا يقيسه إلا من جربه؟

يقة الأمر لا تهتم الأصداف بالوحدة لانعدام الإحساس عندها، وإنّما كونها منفردة لا يلقى لها بال هو ما يسوّي بينها وبين الشّاعر؛ فهي ملقاة على شاطئ تعبث بها الأيادي والأمواج، كما تعبث به الأوضاع من غير إرادة منه أو منهولإذا كانت هي لا يهمها الضياع لأنّها شيء؛ فهو كائن حي، لا تحترم له رغبة، ولا يقدر له إحساس، ولذلك كان في غياب إحساسه موازاة لحال الأصداف ضياعا ووحدة. وهو وجه لتفسير انتشار اسم المفعول على امتداد الخطاب حزن الصّفصاف؛ فمن طوله الباسق المعانق للسّماء، وهو حزن معنوي يشابه حزن الشّاعر المعلّق بالحلم الضّائع والواقع بعيدا عن طول يديه. فحزن النبات–على صعوبة إدراكه –هو الذي جعل الشّاعر يوقن بصدق النبوءة لتمكّن القارئة من كشفه، وقليل أولئك الذين لهم قدرة على الاستبطان والكشف لتتجلّى لهم الغيوب والخوافي. ا تعلّق الأمر بالوحدة والحزن بعد المغامرة الفاشلة؛ فإنّ العودة لا يمكن إدراكها عادي اللّغة، ولذلك تطلّب الوضع تصويرا يتناسب مع حجم الفاجعة؛ إنّها عودة الملك المخلوع بعد العزّة والمكانة.

(+)وترجع كالملك (+)

المخلوع(-) (-)وترجع كالملك المغلوب(-)

شكل (١) شكل(٢)

إن الوضع يوحي بانتقال من السّالب إلى الموجب(الشكل١) ولكنّ حقيقته هو توغّل في السلبيّة(الشكل٢)، يتأكّد توقّع ثبات الصّورة مع تغيّر الشّكل الكتابي، فهو وضع شعوري واحد لصورة واحدة يتعدّد التعبير عنها، وتتوافق فيها المعاني الباطنة مع بنيات الخطاب ومحاورها؛ ليس اعتمادا على رؤية القارئة فحسب، بل لأنّ الشّاعر –وهو المخاطَب– عرف كيف يجعل من خطابه– بعد إعادة روايته– رحما خصبا لا يعرف العقر.

وترتسم من كليّة هذا البسط معالم صورة مركبة(٣٤)، إذ يقترح نزار قباني–بناء على نبوءة القارئة– صورة تفيض مأساوية مستمرة من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، واقعا مرا، وحقيقة تبعث على اليأس في إدراك المرغوب فيه، بما يصنع ديمومة الأحزان والانكسارات الوجدانية. وكلتاهما تأخذ شكلا رباعي الأركان كما يوضحه التشكيلان:

-الصّورة المركّبة:

- قارئة الفنجان: صورتان مركبتان

صورة جزئية٣ صورة جزئية٢ صورة جزئية١

(صاعدة) (نازلة)

الحركة: (سكون)-------- **المغامرة** ------ (سكون)

الزمن: (زمن الحكي) (زمن التجربة) ----- (الحر)

(بحياتك) (قصر/حجرة/حديقة)

المكان: ؟ **خصوصية+انتشار تعيين+ضبابية** ؟

(مجهول) (مجهول)

المحبوبة: حضور غيـاب

(لا وجود لها) البشرى التبدد (لا وجود لها)

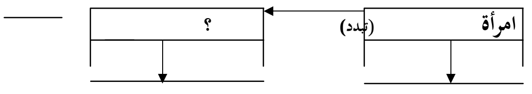
التّرقب التّنبؤ التّوتّر الشّجن

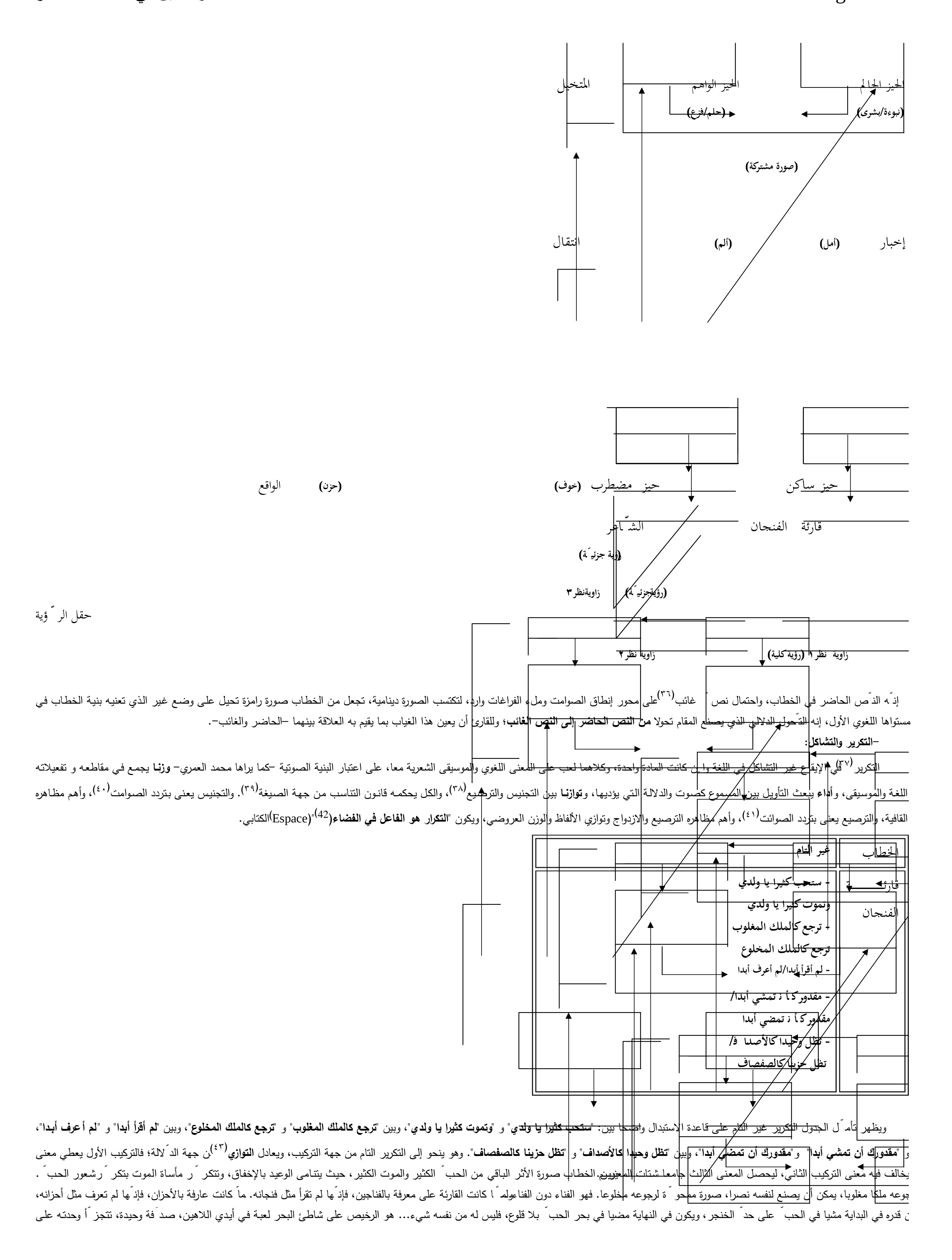
وهو ما يجعل من الخطاب في صورته الكليّة يصنع فضاء من تفاعل الأحياز؛ فـ"**قارئة الفنجان**" تقوم على ثلاثة أحياز في مستويين: السّاكن والمضطرب في الواقع، والحالم الواهم في المتخيّل. هو تعدّ للصورة من مستواها المباشر إلى المستوى غير المباشر، أين تأخذ بعدا آخر، يتعدى السذاجة إلى المراوغة، والكل لغة تخفي أكثر مما تبدي. وكسابقه استعار من المرأة غطاء تسلل به إلى جرح غائر، ليحرك بلمسه ضمير الأمة النائم..

و يبدي التشكيل الصورة الظاهرة المحيلة على الصورة الخفية:

الصّورة الكليّة(٣٥) للخطاب:

محمول الخطاب تتبدّل فيه آمال الفرد على اتّساعها آلاما، وهي الحال التي جرى الشّاعر على طرحها في العراء لتكوّن صورة حقيقية لأفراد هذا العالم. فصار النظر من زاويتين، والمعرفة جهل وظن، الحياة ظنك وذلّ وهوان، وهكذا تبدو ملامح الحياة: قصيدة شعر، ووضعا مهزوما، وخطابا أمله في ألمه:





إنّه النّص الحاضر في الخطاب، واحتمال نصّ غائب[٣٦] على محور إنطاق الصوامت وملء الفراغات وارد، لتكتسب الصورة دينامية، تجعل من الخطاب صورة رامزة تحيل على وضع غير الذي تعنيه بنية الخطاب في مستواها اللغوي الأول، إنه التّحول الدلالي الذي يصنع المقام تحولا **من النص الحاضر إلى النص الغائب**؛ وللقارئ أن يعين هذا الغياب بما يقيم به العلاقة بينهما –الحاضر والغائب–.

–التكرير والتشاكل:

التكرير[٣٧] في الإيقاع غير التشاكل في اللغة وإن كانت المادة واحدة، وكلاهما لعب على المعنى اللغوي والموسيقى الشعرية معا، على اعتبار البنية الصوتية –كما يراها محمد العمري– **وزنا** يجمع في مقاطعه و تفعيلاته اللغة والموسيقى، و**أداء** يبعث التأويل بين المسموع كصوت والدلالة التي يؤديها، و**توازنا** بين التجنيس والترصيع[٣٨]، والكل يحكمه قانون التناسب من جهة الصيغة[٣٩]. والتجنيس يعنى بتردد الصوامت[٤٠]، وأهم مظاهره القافية، والترصيع يعنى بتردد الصوائت[٤١]، وأهم مظاهره الترصيع والازدواج وتوازي الألفاظ والوزن العروضي، ويكون "**التكرار هو الفاعل في الفضاء**[42]"(Espace)الكتابي.

الخطاب	غير التام
قارئة الفنجان	**- ستحب كثيرا يا ولدي** **وتموت كثيرا يا ولدي** **- ترجع كالملك المغلوب** **ترجع كالملك المخلوع** **- لم أقرأ أبدا/لم أعرف أبدا** **- مقدورك أن تمشي أبدا/** **مقدورك أن تمضي أبدا** **- تظل وحيدا كالأصداف/** **تظل حزينا كالصفصاف**

ويظهر تأمّل الجدول التكرير غير التام على قاعدة الاستبدال واضحا بين: "**ستحب كثيرا يا ولدي**" و "**وتموت كثيرا يا ولدي**"، وبين "**ترجع كالملك المغلوب**" و "**ترجع كالملك المخلوع**"، وبين "**لم أقرأ أبدا**" و "**لم أعرف أبدا**"، و "**مقدورك أن تمشي أبدا**" و"**مقدورك أن تمضي أبدا**"، وبين "**تظل وحيدا كالأصداف**" و "**تظل حزينا كالصفصاف**". وهو ينحو إلى التكرير التام من جهة التركيب، ويعادل **التوازي**[٤٣]ن جهة الدّلالة؛ فالتركيب الأول يعطي معنى يخالف فيه معنى التركيب الثاني، ليحصل المعنى الثالث جامعا شتات المعنيين. الخطاب صورة الأثر الباقي من الحبّ الكثير والموت الكثير، حيث يتنامى الوعيد بالإخفاق، وتتكرّر مأساة الموت بتكرّر شعور الحبّ.
جوعه ملكا مغلوبا، يمكن أن يصنع لنفسه نصرا، صورة ممحوّة لرجوعه مخلوعا. فهو الفناء دون الفناءولمّا كانت القارئة على معرفة بالفناجين، فإنّها لم تقرأ مثل فنجانه. ماّ كانت عارفة بالأحزان، فإنّها لم تعرف مثل أحزانه،
ن قدره في البداية مشيا في الحبّ على حدّ الخنجر، ويكون في النهاية مضيا في بحر الحبّ بلا قلوع، فليس له من نفسه شيء... هو الرخيص على شاطئ البحر لعبة في أيدي اللاهين، صدفة وحيدة، تتجزّأ وحدته على

أصداف، وإنما هو المنتشر في الفضاء الرحب كائنا حزينا (الصفصاف). ولو ربطنا هذه الإيحاءات بما رأيناه مقاما للخطاب، لوجدنا صورة تفيض حقيقة لترسم واقع العرب.

ولا شك أن التكرير تشاكل لغوي يلفت الانتباه[44] ولكنه في هذا الوضع صوتي يصنع موسيقى الخطاب الشعري مع باقي عناصر الإيقاع الأخرى، ولعلّ أبرزها الوحدات الزمنية في شقيها الزمن الإيقاعي والتناسب المقطعي. وهو بحث آخر موضعه الإيقاع.

الهوامش:

١-J.Dubois, Dictionnaire de Linguistique,librairie larousse,Imprimerie Berger-Levrault,Nancy,France,Edition 1982.p 480
.

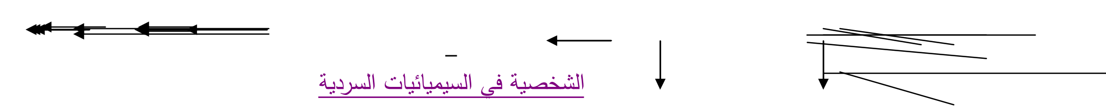
٢ - ينظر: خولة طالب الإبراهيمي:مبادىء في اللسانيات، دار القصبة للنّشر، الجزائر،٢٠٠٠ ص١٠٠.
٣- عدنان حسين قاسم:الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،الدّار العربية للنّشر والتّوزيع، مدينة نصر، ج.م.ع، ٢٠٠١.
ص٢٢١.وما قبلها ٢١٩.
٤- ينظر:عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري،رؤية نقدية لبلاغتنا العربية،الدار العربية للنشر و التوزيع،مدينة نصر،ج.م.ع،٢٠٠٠ ص١٣٥ و ما بعدها. و ينظر:محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التّناص، دار التّنوير للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان/المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء، المغرب، د.ط،د.ت. ص٨٥ وما بعدها.
٥- جون كوهين: بناء لغة الشعر،ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزّهراء، القاهرة، د.ت. ص ١٥٦.
٦- شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة،دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ج.م.ع، ١٩٩٩. ص٢٣٨
٧- ينظر:عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري، ص٢٤٧.وينظر:عبد الإله الصائغ:الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية،الحداثة وتحليل الخطاب،المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان/الدار البيضاء،المغرب، ط١ ،١٩٩٩، ص١١١.
٨- عبد الإله الصائغ:الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ص١٠٦.
٩- جون كوهين:بناء لغة الشعر، ص١٣٧.
١٠- محمد حسن عبد الله:الصورة والبناء الشعري،دار المعارف،ج.م.ع،١٩٨١، ص٨.
١١- جون كوهين:السابق،ص ٢٣٢.
١٢- ينظر:محمد حسن عبد الله : السابق، ص١٠٢.
١٣- ينظر:جون كوهين:السابق، ص٢٢٨.
١٤- نفسه، ص١١٠.
١٥- شفيع السيد: السابق، ص٢٥٥.
١٦- ينظر:بناء لغة الشعر، ص٢١٢.
١٧- جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص٢٠٧.
١٨- نفسه ١٣٠-١٣١.
١٩- ينظر: بسام قطوس:استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي،دار الكندي للنشر والتوزيع،أربد،الأردن،١٩٩٨، ص٥٤ .
٢٠- ينظر:حبيب مونسي:فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى،دار الغرب للنشر و التوزيع،وهران،الجزائر،٢٠٠٠/٢٠٠١، ص٦٥
٢١- حبيب مونسي:توترات الإبداع الشعري،نحو رؤية داخلية للدّفق الشّعري وتضاريس القصيدة، دار الغرب النّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، طبعة ٢٠٠١/٢٠٠٢. ص١٣.
٢٢- محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، ص ٢١.
٢٣- نفسه، ص٩١- ٩٥.
٢٤- ينظر:دينامية النص،تنظير و إنجاز، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان/الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الثانية، ١٩٩٠. ص١٩.
٢٥- ينظر:دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٤. ص ٢٢ .
٢٦- ينظر:دليل الدراسات الأسلوبية، ص ٢٢ .يؤكد بيير جيرو في الأسلوب والأسلوبية ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان. ص٤١:"إذا كانت المفردات هي جسد الأسلوب فإن بناء الجملة هو روحه"و لذلك فالأسلوب القائم على الانزياح عن القواعد التعبيرية يحول الأوضاع.ويدرس التركيب لسانيا وظيفيا كما هو عند مارتيني،أو توزيعيا كما عند بلومفيلد أوتوليديا تحويليا كما عند تشومسكي،ومنه التشاكل والتباين التركيبي والدلالي المعتمد في البحث.
٢٧- ينظر:عبد الإله الصائغ: السابق، ص١٤٤- ٥٩- ٩٧ على التوالي.
٢٨- ينظر:عبد الله إبراهيم:معرفة الآخر،مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب/بيروت،لبنان، ط ٢ ،١٩٩٦، ص١١٣
٢٩- ينظر:عبد الإله الصائغ:السابق، ص١١٣ .
٣٠- نفسه، ص١١١.
- وينظر:عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري، ص ٢٤٧.
٣١- ينظر:محمّد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، ص٢٦- ٢٧ .
٣٢- ينظر:عبد الإله الصائغ:السابق، ص١٠٣ .
٣٣- ينظر:محمد حسن عبد الله:السابق ، ص١١٠ .
- و عدنان حسين قاسم:التصوير الشعري، ص١٦٥ .
٣٤- ينظر:روبرت دو بو جراند: النّص والخطاب والإجراء،ترجمة تمّام حسّان، عالم الكتب، القاهرة، ج.م.ع،الطّبعة الأولى، ١٩٩٨. ص ٢٣٠- ٢٣٢- ٢٣٣.
و: جيليان براون وجورج يول:تحليل الخطاب، ترجمة محمّد الزليطني ومنير التريكي، النّشر العلمي والمطابع:جامعة الملك سعود، الرّياض، م.ع.س، ١٩٩٧ ، ص١٤٠- ١٤١- ١٤٢.
و:عبد الأله الصائغ:السابق، ص١٠٦
٣٥- ينظر:ر.دو بوجراند:السابق، ص٢٣٨- ٢٤٠- ٢٤٤- ٢٩٤-٢٩٥-٣٦٤ ..للتمثيل .و:يول وبراون:السابق، ص١٤٠-١٤١-١٤٢.
و:عبد الإله الصائغ:السابق، ص١٠٤.
٣٦ - ينظر:

- Orécchioni Kerbrat Catherine :L’Enonciation de la subjectivité dans le langage. Librairie,Armand Colin,Paris,France,1980. ,p17.

في معرض حديثها عن التحول الدلالي بفعل الرمز،داخل إطار كون أو عالم الخطاب.
- و:براون ويول:السابق، ص٤٤.
- و:بيار جيرو:علم الإشارة، السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي،تقديم مازن الوعر، دار طلاس، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.
ص٥٩.ويؤكد هذه الرؤية في حديثه عن اتساع النص ص١٣٥،بعد أن مهّد لذلك في ص٧٧- ٧٨ في اعتبار المعنى شفرات و تأويلات.
- و:جان ستاروبنسكي:نظرية الأدب في القرن العشرين،ترجمة محمّد العمري، إفريقيا الشّرق، الدّارالبيضاء، المغرب، ١٩٩٧. ص١٥٤.
-و: بسام قطوس: السابق، ص٥٤.
٣٧- ينظر:محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، ٣الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٠، ص ١٤٧ .
- و:حسن الغرفي:حركيّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر،إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠.، ص٤٨.
٣٨- ينظر:محمد العمري:الموازنات الصّوتيّة في الرّؤية البلاغيّة والممارسة الشّعريّة، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشّعر، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء،المغرب/بيروت، لبنان،٢٠٠١. ، ص٩-١٠.
- و:حسن الغرفي:السابق، ص٤٤-٤٦.
٣٩- ينظر:محمد العمري:السابق، ص٣١.
٤٠- نفسه، ص ٩.
٤١ - نفسه، نفس الصفحة.
٤٢- ينظر:عبد الرحمان تبرماسين:محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء والنص الأدبي"، ص١٧٩. والقافية صوت قبل أن تكون كلمة صامتة؛ولذلك يراها عبد الرحمان تبرماسين ترصيعا.ويبدو لي أنّها تعتبر من حيث اللفظ تجنيسا،ولكنّها صوتيا ترصيعا؛لأنّ تكرار اللفظ يختلف عن تردّد الصوت،وكلاهما مرتبط بالآخر.
٤٣- ينظر:محمد بنيس:السابق، ص١٥٢وحسن الغرفي، السابق، ص٨٥.
٤٤- ينظر:جون كوهين:بناء لغة الشعر، ص١٢٠.

ملحوظة:

وقد يأتي الصوت خفيا تماما إذا كان الوزن غير مرتبط بصوت معين وهو حال: (ستحب/وتموت) و(مرعبة/ممطرة) و(مرسوم/مسدود) و(تمشي/تمضي) و(يدخل/يطلب/يدنو) و(وحيدا/حزينا) ، وهو ما يصنع وحدة نغمية متساوية وزنا. لها مكانتها الموسيقية الأساسية في البناء الإيقاعي للخطابين معا. ينظر:محمد بنيس:السابق، ص١٥٦. ثم يأتي التكرير الحر كما يقول محمد بنيس في "الشعر العربي الحديث" ص١٥٥.- و:حسن الغرفي في "المؤثرات الإيقاعية، ص٨٢. وفي الخطاب: (يا ولدي /كثيرا /أبدا /من /مفقود) "تسري في جسد النص كبذور مشّعة فاتنة بألوانها القزحية ولمعانها البلوري، فيكون كامل النص هو مكان اللعبة الإيقاعية، تنعدم فيه الحدود والمراتب والموانع" والكلام لـ:محمد بنيس:السابق، ص١٥٥ .وتردّد لفظ "يا ولدي" في "قارئة الفنجان" تسع مرات. و"كثيرا" ثلاث مرات. و "مَن" خمس مرات كلها في المقطع الثاني، إلا مرة واحدة في الأول. وتردّد لفظ "مفقود" أربع مرات في المقطع الأخير. هي أشكال أخرى للتكرير تنحو إلى الإيقاع أكثر ما تتجه إلى الدراسة التركيبية في التشاكل والتباين.



الشخصية في السيميائيات السردية

الأستاذة: معلم وردة
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الحقوق والآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة ٨ ماي ١٩٤٥ قالمة

تمهيد:

خلافا للمناهج التقليدية ذات الأسس الاجتماعية و النفسية والتي وقعت في النظرة الأحادية للشخصية عندما اهتمت بمضمونها، نجد أن المناهج النصانية انصرفت بطريقة جذرية للاهتمام بهوية الشخصية من خلال وظيفتها أي شكلها ، ويمكن الحديث في هذا المجال عن نظريات السرد الحديثة التي تتجاذب دراسة الشخصية بوصفها جزء لا يتجزأ من العملية السردية وتقع هذه النظريات " في ثلاث مجموعات اعتمادا على كونها تتعامل مع السرد بوصفه متوالية من الأحداث أو بوصفه خطابا ينتجه سارد ، أو بوصفه نتاجا اصطناعيا ينظمه قراؤه و يمنحونه معنى " (١)

ويمكن إدراج داخل المجموعة الأولى أعمال كل من فلاديمير بروب -Vladimir Propp–و إتيان سوريو-Etienne Souriau- وقريماص A-j Greimas–و فليب هامون....وجميعها تمثل العقدة بمعناها التقليدي ، أما المجموعة الثانية فتمثلها الأعمال المهتمة بالرؤية السردية أو وجهات النظر مع كل من هنري جيمس-HENRI JIMS- و جون بويون-jean Pouillon-...و أما المجموعة الأخيرة وهي الأحدث فتندرج تحتها نظريات التلقي .

و يحسن بنا هنا التوقف للتذكير بان الشخصية و هي مكون سردي هام، قد اعتبرت داخل المجموعة الأولى " بمثابة دليل (signe) له وجهان أحدهما دال-signifiant – و الآخر مدلول –signifie– وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا و لكنها تحول إلى دليل ، فقط ساعة بنائها في النص ، في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل باستثناء الحالة التي يكون فيها منزاحا عن معناه الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي "(٢)أساس هذا التوجه كما هو بادي لساني وظيفي ، لا ينظر إلى الشخصية إلا من خلال الدور الذي تؤديه داخل التلفظ ،مثل الكلمة التي لا يكون لها معنى داخل الجملة إلا إذا تعالقت مع بقية الكلمات المكونة لها، بهذه الكيفية تعاملت البنيوية المعاصرة مع الشخصية ، وبالأخص منها الاتجاه الذي عرف بالبنيوية الوظيفية و الذي فهم الشخصية من " مبدأ البحث عن الوظائف (أو الأفعال أو الأدوار) التي يمكن أن تؤديها عناصر اللغة "(٣) ومن هنا يمكننا الحديث عن سيميائية السرد الخاصة بهذا المكون ،و لنا في النماذج العاملية -LES MODELES ACTANTIELS–التي قدمها كل من بروب و سوريو و قريماص و هامون خير ممثل لهذا التوجه الذي اختار أن تكون الشخصية علامة فارغة ، تمتلئ باجتماع اسمها و صفاتها و مجموع ما يقال عنها بواسطة التلفظ أي ان كل عنصر من عناصر بناء الشخصية له دور أو وظيفة مما يجعلها تشارك جميعها في صنع معناها العام بطريقة ما .إذن ،يهمنا في إطار **بحثنا عن الشخصية**، التطرق إلى إنجازات بروب وسوريو و قريماص وهامون لأن دراساتهم عتبرت سلسلة من الدراسات المتميزة ، المكملة لبعضها البعض، وهذا يبرر في رأينا أهمية اختيار تلك الأسماء .

أ–الشخصية عند بروب : لا يمكن للدراسات المهتمة بسميائية الشخصية إغفال دراسة فلاديمير بروب عن الشخصية الحكائية ، ذلك أن بروب يعتبر أحد أهم رواد الشكلانية ، و من المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية، وقد قدم هذا الباحث تصوره عن الشخصية في كتابه مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية ، و البارز في هذا الكتاب الذي يعتبر الفتح المبين للدراسات البنيوية الدلالية هو اهتمام بروب بالجانب المورفولوجي للشخصية الحكائية مع تعظيم أفعالها ومختلف الوظائف الصادرة عنها ، وقد عدت هذه الدراسة ثورة منهجية حقيقية أولت لأول مرة الاهتمام بالشكل على حساب المضمون ،و يعرف تحليل فلاديمير بروب في الدراسات الشعبية بصفة خاصة بالتحليل الوظائفي ،نسبة إلى الوظيفة لأن هذه الأخيرة وهي " فعل الشخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل " (٤) ، تعتبر ركيزة هذا التحليل ، ذلك ان بروب لاحظ على مدونة الحكايات البالغ عددها مائة حكاية أنها تتضمن نوعان من القيم ، واحدة ثابتة أطلق عليها اسم الوظيفة وأخرى متغيرة ،تتضمن أسماء الشخصيات و صفاتها و أسماء الأماكن التي تتنقل إليها ...ومن هنا بدأ بروب في خطة عمله القائمة في الأساس على القيم الثابتة ، أي على وظائف الشخصيات التي أعطاها أسماء مصدرية مثل المنح ، الفقد ، المنع إذ اعتبرها أهم من الشخصيات نفسها،وتوصل إلى حصر هذه الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة ، ثم لاحظ أن القائمين بالفعل يقومون بأفعال محددة كما لو ان لكل فاعل دائرة فعل معينة وهذه الملاحظة جعلته يقوم بتوزيع الوظائف على الشخصيات وقد سماها دوائر فعل الشخصية وهي سبعة : ١–**دائرة فعل البطل ٢–دائرة فعل الشرير٣–دائرة فعل المرسل ٤–دائرة فعل المساعد٥–دائرة فعل الشخصية المرغوبة ٦–دائرة فعل البطل المزيف٧–دائرة فعل المانح .**

وكل دائرة من الدوائر السبع تقابلها مجموعة من الأدوار ، يمكن أن تقوم بها شخصية من الشخصيات السبع.

بهذه الإشارات الموجزة إلى كتاب مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية نكون قد أحطنا بمنهج بروب ، وهو منهج كما نرى بسيطا ، يهتم بالشكل المتمثل في وظيفة الشخصية ،و هو واحد من العناصر المشكلة لبنيتها وبالمقابل أهمل بروب تماما جانب المضمون.

يجدر بنا القول عن بروب أنه أدرك في مرحلة متقدمة جدا أهمية فعل الشخصية بالرغم من إغفاله أهمية تحوله و تغيره ، و ذلك عندما حصره في إحدى وثلاثين وظيفة ، وقد تلقى جراء ما أغفله في دراسته عن الشخصية الحكائية مجموعة من الانتقادات من أهمها :

–إقصاء مضمون الفعل .

–اعتباره الوظيفة عنصر أساس في السرد أي اعتبار ما تفعله الشخصية أهم من هويتها و صفاتها .

–اعتباره أن الأفعال أهم من الأسماء ....

و مع كثرة الانتقادات الموجهة لبروب فإنه لا يمكن لأي دارس تجاهل تبولوجيته و الاستغناء عنها "ولقد بينت التطورات اللاحقة التي عرفها التحليل السردي (في الرواية و القصة و المسرح وكل الأشكال التصويرية الأخرى)أهمية الحدس البروبي في تصوره لهيكلة الحكاية العجيبة ، وتبعا لذلك مكانيزمات بناء الشخصية وتبلورها كوحدة معجمية ظاهرة من خلال التجلي النصي "(٥)أي الشخصية بوصفها دالا ، وقد كان بروب يعي تماما أهمية هذا الدال (اسم الشخصية ، لقبها ،بيتها) إلا أن توجه خطة عمله نحو الوظائف جعلته يقصيه يقول بروب " لقد فصلنا بدقة فيما مضى بين السؤال عمن يقوم بالفعل في الحكاية ، والسؤال عن الأفعال نفسها ، وتسميات الشخصيات و خصائصها متغيرة في الحكاية .ونعني بكلمة خصائص كافة الخصائص الخارجية للشخصيات عمرها وجنسها و مكانتها و مظهرها الخارجي و خصائص هذا المظهر " (٦).

ونعتقد أن التزام بروب بمنهج محدد ، مصرح به كما شاهدنا من خلال الفقرة السابقة ، يمنح لعمله الأهمية المنهجية ، ويجعل من العناصر التي لا يتضمنها التحليل هامشية وعلى قدر من الأهمية

أيضا لأن النقد المعاصر وبالأخص منه النقد الفرنسي ، ثمن أفكار بروب عن التحليل المورفولوجي وبالتحديد خصائص الشخصية،وهو أي النقد الفرنسي ينزع في توجهاته المختلفة بطريقة غير مباشرة إلى منهجه و السبب يرجع إلى أن النقاد رأوا " أن مناقشاته في النظرية والمنهج أثمن من النتائج التي أحرزها إذ أضحت نقطة البداية في نوع جديد من تحليل السرد ، وفي الوقت نفسه أسست بعض محدودياته " [٧]

إن الوقوف عند نموذج بروب البسيط ضروري لكل تحليل يبتغي النظر في بنية السرد بصفة عامة وفي مقولة

الشخصية بصفة خاصة ، وهذه الحقيقة " تظهر خصوبة نظرية بروب في كتابات الآخرين اللذين ساروا في طريقة ويعتبر كلود بريموند-Claude Bremond- أ ج جريماص –A-j Greimas– من النقاد الفرنسيين اللذين استخدموا نظراته النافذة أساسا لنظريات أثمن "[٨]

ب–الشخصية عند سوريو :يعتبر إتيان سوريو أول من وضع توبولوجية خاصة بالشخصية المسرحية شبيهة بتلك التي أعدها بروب عن الحكاية الشعبية ، " فانطلاقا من الدراما أعطى سوريو أول نموذج عن العلاقات بين الشخصيات "[٩].

ويتكون نموذج سوريو من ستة وحدات هي :**البطل ، البطل المضاد ، الموضوع ، المرسل ، المستفيد و المساعد** ، وقد أطلق على هذه الوحدات اسم الوظائف الدرامية " وتمتاز هذه القوى أو الوظائف درتها على الاندماج مع بعضها فهناك البطل ، وهو متزعم اللعبة السردية أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقته الدينامية التي يسميها سوريو بالقوة الطيماطيقية ، وا إلى جانب **البطل** هناك **البطل المضاد**،وهو القوة المعاكسة التي تعرقل تحقق القوة الطيماطيقية ، أما **الموضوع** فهو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل ويمكن لهذا الموضوع أن يتطور و أن يجد لنفسه حلا بفضل تدخل المرسل وهو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع ، ويكون هناك دائما **مستفيدا** من الحدث هو **المرسل إليه** ، وهو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف ، وكل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على المساعد من القوة سادسة سيميها سوريو بـ**المساعد** "[١٠]

نلاحظ مما سبق ،أن سوريو استفاد كثيرا من النموذج البروبي ، ويظهر ذلك في الدوائر الست التي تعتبر تعديلا لدوائر فعل الشخصية ،كما تظهر استفادته من نموذجه من خلال استعارة مصطلح الوظيفة التي ارتبطت هذه المرة بالمسرح ، عكس ارتباطها بالحكاية العجيبة في نموذج بروب . والجديد في ترسيمة سوريو هو التركيز على الدور التيمي للشخصية من خلال علاقاتها المختلفة مع بقية الشخصيات ، فالشخصية الواحدة يمكنها القيام بدور أو أكثر .

ولم ينج سوريو من الانتقادات فقد وصف نموذجه العاملي بالعمومية ، وهذا لا ينفي أهميته فقد كان منطلقا حقيقيا لأعمال قريماص و بريموند .

ج–الشخصية عند قريماص: بعد نموذج بروب وسوريو برز باحث آخر قام باستثمار جهود سابقيه وهو قريماص و يعتبر النموذج الذي قدمه الثالث في سلسلة تبولوجيات الشخصية البارزة ، وفيه تم تجاوز الوضع الداخلي للشخصية (أي الشخصية بصفتها وحدة معجمية) إلى الوضع الخارجي، أي من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي.لقد أسس قريماص في مشروعه الضخم لدلائلية الشخصية وسنكتفي فقط بالإشارة إليها من خلال مصطلحين يبرزان في نموذجه العاملي، يمثلان مفهوم الشخصية و هما مصطلحا العامل -actant– والممثل –acteur –فالعامل "هو نوع من الوحدات التركيبية ذات ميزة شكلية خالصة ، يمكن ان تكون العوامل كائنات بشرية أو أشياء لها عنوان مهما كانت طريقة بنائه حتى و لو كانت هذه العناوين بسيطة فهي ذات فعالية تؤهلها للمشاركة في القضية "[١١]

و يرجع قريماص العامل إلى بعض التصورات الخاصـة بالتركيب مثل تصور تسنيير (tesniere) ، وهي أي هذه التصورات تقوم على تمفصل الملفوظ البسيط –و الذي يتكون من عناصر مثل الفاعل ، الموضوع المحمول ،– إلى وظائف ، وقد استبدل قريماص مصطلح الشخصية بالعامل في السيميائيات السردية لأنه رأى ان العامل لا ينطبق فقط على الإنسان بل يتعداه إلى الحيوانات و الأشياء و حتى التصورات عكس مصطلح الشخصية الذي يلتبس مفهومه عند التطرق إلى قضية الجنس (إنسان، حيوان).

و ميز قريماص داخل خطاب متلفظ به بين نوعين من العوامل، هي :

١–**عوامل التواصل:** وهي خاصة بالكلام المتلفظ به وهي :الراوي و المروي له و المتكلم المخاطب (بالفتح).

٢–**عوامل السرد** : وهي الفاعل ، الموضوع / و المرسل و المرسل إليه و على المستوى النحوي ميز داخل هذا النوع بين العوامل التركيبية وهي تلك المسجلة في برنامج سردي مثل فاعل الحالة و فاعل منجز و بين العوامل

الوظيفية وهي تلك العوامل التي تشكل الأدوار العاملية لمسار سردي معرف ويمثل هذين النوعين بعدي عوامل السرد .

و أما على مستوى السيميائيات السردية يكون العامل إما فردا أو ثنائيا أو جمعيا وكل عامل من هذه العوامل قابل للتمفصل على الأقل إلى أربع وضعيات عاملية (actant-antactant,negactant-negantactant)و عند تمفصله يصبح العامل يسمى بـ protatoactant ويتحول إلى مجموعة عاملية.

والملاحظ على العامل أنه قابل لان ينهض بعدد من الأدوار العاملية تعرف هذه الأدوار بموضعها في السلسلة المنطقية للسرد أو بمساهمتها الصيغية [١٢]

وأما المصطلح الثاني فهو الممثل وهو "وحدة تركيبية من النوع الاسمي مضمنة في الخطاب و قابلة في لحظة ظهورها لتسلم الاستثمارات الخاصة بالتركيب السردي ومحتواه الدلالي يتكون داخل الحضور لمعنم تفردي . ويمكن أن يكوم الممثل فرد (بيار)أو جماعي (الجنون) أو تصويري ، أو اسم تصويري (القدر) وهو نقطة التقاء

واستثمار لأثنين من المكونات التركيبية والدلالية ولكي نقول ممثل يجب ان يكون اللكسيم حامل على الأقل لدور عاملي و على الأقل لدور غرضي أضف إلى ذلك ان الممثل ليس فقط مكان استثمار لهذه الأدوار، ولكن هو أيضا نقطة هامة لتحولاتها ،و يتكون الخطاب بالنظر إلى ذلك من الكسب والنقصان في القيمة"[١٣]

والممثل كالعامل قابل هو الآخر لأن يؤدي مجموعة من الأدوار الغرضية المختلفة وهو قابل أيضا للتشخيص من خلال السمة التركيبية للملفوظ والدلالية.ليصبح مفهوم الشخصية دال على فرد فاعل يؤدي دور ما في التلفظ.

ما يمكن ملاحظته على الشخصية في اصطلاح قريماص أنها استبدلت بمصطلحي العامل و الممثل ، والعامل هو الوظيفة حسب تعبر بروب ،و هو بؤرة توتر الملفوظ السردي فمنه تتحقق العملية التواصلية بطرق متعددة أي وفق علاقة العامل الواحد بمجموع العوامل الأخرى أي ان الملفوظ السردي يتكون أساسا من مجموع هذه العلاقات ، و هو ينقسم إلى :م١– ذات +موضوع .م٢–مرسل+ موضوع+ مرسل إليه . ويقدم هذان الملفوظان أربعة عناصر هي : ذات ، موضوع ، مرسل ، مرسل إليه وهي عناصر كافية لإنتاج سلسلة من الإرساليات –communication– وبالمقابل هناك عنصران سيقومان بدور تسهيل أو عرقلة هذه الإرساليات وهما المعيق أو المساعد و بتجميع هذه العناصر نكون أمام ستة أدوار : ذات ، موضوع ، مرسل ، مرسل إليه ، مساعد ، معيق ، ويمكن وضعها في المربع السيميائي القائم على عملية النفي والإثبات ، ونحصل على إثرها على مجموعة من التقابلات ، تجد هذه الأخرى ما يقابلها في الحياة الاجتماعية .وعليه "يمكن النظر إلى النموذج العاملي من زاويتين : زاوية استبدالية و زاوية توزيعية ، و كل زاوية تحيل على تنظيم معين للأدوار وعلى نمط خاص للاشتغال فمن الناحية الاستبدالية يمثل النموذج العاملي أمامنا باعتباره نسقا أي سلسلة من العلاقات المنظمة داخل نموذج مثالي ...كل علاقة قابلة لتوليد توتر خاص ، داخل النص السردي ، وبناء على هذه العلاقات نحصل على ثلاثة أزواج من العوامل : كل زوج مرتبط بمحور دلالي معين :

ع١: محور الرغبة	ذات	موضوع
ع٢: محور الإبلاغ	مرسل	مرسل إليه

ع٣: محور الصراع معيق مساعد

ما عن الناحية التوزيعية فالنموذج العاملي يمثل أمامنا على شكل إجراء أي تحويل العلاقات المشكلة للمحور الاستبدالي إلى عمليات ، تطرح بدورها سلسلة من البرامج السردية الثانوية ، والرئيسية "(١٤).

إن العوامل الستة السابقة تمثل مجموعة من الأدوار الثابتة وهي المشكلة لمفهوم الشخصية عند قريماص التي يقوم بدراستها انطلاقا من هذه الأدوار .ما يمكن ملاحظته على تصور قريماص هو :

١-اعتبر مشروعه تطوير للمشرع البروبي .فالنموذج العاملي هو إعادة تنظيم وترتيب لدوائر فعل الشخصية وما يدل على ذلك "أن التأثر ببروب يبدو واضحا :في المرسل(destinateur)نجد الباعث (mandateur)وأب الأميرة،وفي المساعد(adjuvant)نجد الظهير السحري(auxiliaire magique) و الواهب (donateur) و المرسل إليه كأنه هو البطل (héros)الذي هو بالتأكيد الفاعل (sujet) أما الغرض(objet)فهو الأميرة " (١٥)

٢-ينطلق قريماص مصطلح الوظيفة على حالات يعتقد أنها أفعال مثل الفقد و الإساءة وهذا ما عابه على بروب الذي أهمل في نظره الوظيفة في تحولها المختلفة .أي انه اعتبر فعل السرد متحولا عكس بروب الذي عده ثابتا.

٣-ينطلق قريماص من النص الذي يتصور أنه جهاز مبنين من القواعد والعلاقات

٤-اختصار الدوائر البروبية هي التي أسست منطق قريماص في تعامله مع الشخصية.

٥-اعتبر مفهوم قريماص للشخصية مفهوما شموليا و مجردا اهتم فيه بالأدوار و لم يهتم فيه بالذوات.

د-الشخصية عند فليب هامون:

١-مفهومها :تعتبر نظرية هامون عن الشخصية من أهم النظريات الحديثة المنجزة إلى غاية يومنا هذا ، وقد حدد هذا المفهوم بدقة عندما قال: " إلا ان اعتبار الشخصية و بشكل أولي علامة أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع وذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة هي الأخرى كإبلاغ أي مكونة من علامات لسانية "(١٦)

يفهم من هذا التعريف أن هامون يعتبر الشخصية بمثابة الدليل اللغوي ، يتكون من دال ومدلول أي ان الشخصية عبارة عن بنية مكونة من علامات لسانية متشابكة (دال + مدلول) تتسع لتصبح قادرة على احتواء جميع مكونات النص بالإضافة إلى أن مفهوم الشخصية مستقل عن المرجع لا تراعى فيه إلا المعطيات النصية المتلفظ بها عنها داخل النص . كما يفهم من كلامه أن الشخصية تؤدي وظيفة إرسال أو تبليغ شأنها في ذلك شأن اللغة التي قصر اللسانيون أداءها على التواصل فقط .

يتضح مما سبق ان هامون يرفض النقد التقليدي و الثقافة المتمركزة حوله هذا من جهة كما يتضح انه استقي مفهومه للشخصية من اللسانيات من جهة أخرى ، ومع هذا فإن هامون شدد على القول بأن الشخصية **ليست** :

١-مقولة أدبية محضة :عن مشكلة أدبية هذه القضية يقول: " إن اشتغال وحدة خاصة تسمى الشخصية داخل ملفوظ هو مشكل إذا أردنا يعود إلى النحو الوظيفي سابقة في الأهمية على الأدبية ذاتها (معايير ثقافية وجمالية)

٢-مقولة مؤنسنة: بشكل خاص ، الرئيس الدير العام ، الشركة المجهولة الاسم ، المشرع ، السلطة ، كلها تشكل شخصيات إلى حد ما مشخصة و صورية وضعها نص قانون على خشبة المجتمع ....

٣- مرتبطة بنسق سيميائي خالص ...

٤-إن القارىء يعيد بناءها ، كما يقوم النص بدوره ببنائها ....

والمتمعن لهذه الملاحظات يستنتج مايلي :

١-إن للشخصية وظيفتان : واحدة نحوية مستقاة من النص و ثانية أدبية مستوحاة من المنظومة الثقافية و الجمالية التي ينتمي إليها النص ، والأولى ذات أهمية خاصة فحين أن الثانية تتراجع لصالح المعايير المذكورة .

٢-إن مفهوم الأنسنة مقبول إلى حد ما بالنظر إلى فاعلية الشخصية و نوعها و مستوياتها .

٣-يمكن تحديد الشخصية في الخطاب اللساني و غير اللساني.

٤-الشخصية هي نتاج قراءة أيضا.

وهذه الملاحظات التي أصبحت في منطق هامون بمثابة محددا تصبح مرهونة بانتمائها إلى الحقل السيميولوجي بشرطين أو أكثر :

١-أن تتحكم هذه الظاهرة في عدد ضئيل أو تام من الوحدات التمييزية للعلامات (معجم)

٢-أن تندرج هذه الظاهرة في مسلسل قصدي للإبلاغ قابل لمراجعة .

٣-ان تكون صيغ التجميع و التأليف محددة بعدد ضئيل و (تام) من القواعد (تركيب) .

٤-ان يكون وجود الظاهرة مستقلا عن لا محدودية الإرساليات المنتجة أو القابلة للإنتاج كما يكون مستقلا عن طابعها التركيبي"(١٧)

يقر هامون بصعوبة الأخذ بهذه الاعتبارات التي من شأنها تحديد حقل سيميولوجي خاص بالشخصية ، ولعل من بين أكثر هذه الصعوبات هي التمييز بين الشخصية بوصفها علامة أولا ثم بوصفها تنتمي إلى ملفوظ غير أدبي ،و أخيرا بوصفها تنتمي إلى ملفوظ أدبي ، ولا يرى هامون استحالة ذلك بالنظر إلى الاعتبارات السابقة الذكر .

٢-منهج دراسة الشخصية :تبعا لتوجه النقد البنيوي المعاصر تعامل هامون مع الشخصية بوصفها شبكة من الصفات الاختلافية تنتظم لتؤدي معنى ما ، وتقوم بدور و وظيفة معينة ، ومع حرص هذا التوجه على فعالية الأثر السياقي في تحديد الشخصية و جدنا أيضا هامون يأخذ به فالشخصية عنده " وليدة مساهمة الأثر السياقي و نشاط استذكاري يقوم به القارىء " (١٨).و هذا الحرص يؤكد بدوره على ان الشخصية ليست شكلا فارغا ، بل هي علامة ممتلئة يتوقف تحيينه على مختلف السياقات المحيطة بها من جهة ، وعلى دور القارىء من جهة أخرى ، لأن هذا الأخير يعمل على استحضار المدلول الغائب للدال الحاضر .

و عليه فإن احتكاك الدارس بهذه النظرية يحتم عليه الوقوف عند : مدلول الشخصية ، النموذج العاملي ، دال الشخصية .

١-مدلول الشخصية :اعتبر هامون الشخصية " مدلولا لا متواصلا قابل للتحليل و الوصف " وهذا المدلول عبارة عن جمل تتلفظ بها الشخصية أو يتلفظ بها عنها ، و تعتبر مجموعة أوصاف الشخصية و وظائفها و مختلف علاقاتها (معايير كمية) المكون الأساسي لمدلول الشخصية.

أ -١-صفات الشخصية و وظائفها :أوضح هامون مفهومه لمدلول الشخصية من خلال تحديد صفاتها ووظائفها ،وقدم لنا ترسيمتين واحدة خاصة بصفات الشخصية تتضمن أربعة محاور بسيطة موضوعاتها : الجنس ، الأصل الجغرافي ، الإيديولوجيا ، الثروة و هي خاصة بصفات الشخصية التي تتطابق مع صفات مميزة أخرى لشخصيات من نفس الحكاية ، ومنطقه في ذلك تكرار هذه الصفات داخل الملفوظ الحكائي ، شرط ان تأخذ هذه المحاور بعين الاعتبار مواضيعها الأربعة . و أما الترسيمة الأخرى فهي خاصة بوظائف الشخصيات ، وهي مكونة من ستة محاور : **الحصول**

على مساعدة ،توكيل ، قبول التعاقد ،الحصول على معلومات ، الحصول على متاع ، مواجهة ناجحة و تأتي هذا الترسيمة في محاولة من هامون للحصول على شكل تراتبي داخل المحاور المحتفظ بها .

أ-٢-علاقة الشخصيات بعضها ببعض : ثم تأتي خطوة عملية أخرى هي عقد مقارنة بين صفات الشخصيات ووظائفها ، لأنه تأكد أن علاقة شخصية ما بشخصيات الملفوظ الأخرى من شانها توضيح المدلول و إبراز سماته وفق روابط التشابه و الاختلاف .

وقد اهتدى بعد ذلك إلى ترسيمة مهمة تقوم على مجموعة من العلاقات الضدية اللامتناهية ،و قد أخذ محور من المحاور الأربعة الخاصة بصفات الشخصية ، وهو محور الجنس لتوضيح روابط التشابه والاختلاف ، وانتهى إلى أن هذا المحور و بقية المحاور الأخرى قابل للتفكك ، أي إلى مجموعة لا متناهية من العلاقات الضدية ، وهذا المثال يبين علاقة الشخصيات بعضها ببعض .

مذكر جنس لا مؤنث

مؤنث عديم الجنس لا مذكر

إن الشكل السابق يفترض وجود نقاط اختلاف واضحة بين الشخصيات المتقابلة ،وفق الرسوم التوضيحية ولكن في حالة تشابه بينهما ، وهذا مشكل هام حسب هامون " يمكن أن نعطيها صفة المرادفة ، فمثلا كيف يمكن التمييز بين شخصيتين عديمتي الجنس و سياسية في نفس الوقت "[١٩].

أ/.٣-تصنيف الشخصيات: بعد إعداد المحاور السابقة يقترح هامون من أجل تصنيف الشخصيات- لمعرفة الشخصيات الرئيسية من الثانوية - دلاليا الاعتماد على محور تواتر(تواتر معلومة تتعلق بشخصية معطاة بشكل صريح داخل النص) مواصفات الشخصية ووظائفها ومختلف الإشكاليات التي قد نصادفها ، وقد اقترح لها حلولا تتمثل في عدم الاعتماد دائما على معايير التواتر(معايير كمية تقوم على الإحصاء) ،فبالإمكان الاعتماد أيضا على المعايير الكيفية .

وبالنسبة للمعايير الكمية اقترح هامون ترسيمة تضمنت ستة محاور :مواصفة وحيدة ، مواصفة مكررة،احتمال وحيد ،احتمال مكرر ، فعل وحيد ، فعل مكرر ، و بإمكان هذه المحاور تصنيف الشخصيات وفق ما إذا كان الإخبار عن هذه الشخصيات قد تم من خلال شخصية واحدة أو شخصيتين الخ ، وقد علق هامون على هذه الترسيمة موضحا ذلك بمثال عن الشخصية عديمة الجنس بمختلف أنماط التحديدات المتعلقة بها ، وهو مثال يتيح التطبيق على ما لانهاية من الشخصيات المتماثلة و غير المتماثلة التي تمكننا من إقامة نظاما تراتبيا داخل رواية ما

إن هذه الخطوات الهامة من شأنها التمييز بين كينونة الشخصيات وفعلها ، وما بين المواصفات و الوظائف أو بين الملفوظات الوصفية و الملفوظات السردية ، ونستطيع ان نلخصها كمايلي :

"١-تعيين المحاور الدلالية (وداخل هذه المحاور يجب تعيين الصفات العالقة)

٢ -تصنيف هذه المحاور وهذه الصفات حسب مردوديتها السردية (مواصفات أو وظائف)

٣-دراسة كيف ان هذه المحاور وهذه الصفات يحدد بعضها البعض ، ويلغي بعضها البعض ، تتبادلان وتتغيران طوال الحكاية " [٢٠]

هذه النقاط الثلاثة هي التي يتمحور عليها عمل مدلول الشخصية ،لذا يتعين على كل دارس الاعتناء بها في دراسته.

٢-النموذج العاملي: بعدما عرض هامون جهود سابقيه المتمثلة في سوريو و قريماص و بروب أعلن أنه غايته من تتبع مستويات وصف الشخصية (مدلول الشخصية) هو " إقامة نموذج عاملي منظم لكل مقطع سردي" [٢١] و يفترض في هذا النموذج تحديد العامل أولا من خلال مشاركته في صور عاملية /نمطية و في سديمية عاملية. ويستعين هامون هنا بمحور التواتر و المحور التوزيعي للوصول للبنية العاملية للمقطع، فعلى مستوى التواتر يلاحظ هامون أن أي موضوع يحتوي على **رغبة و برنامج و إرادة في الفعل** ، يحول المرسل على إثرها الرغبة إلى **ذات مالكة** و البرنامج إلى **برنامج للإنجاز** .أما على مستوى التوزيع فهناك :

"١-**توكيل** (المرسل يقترح موضوعا ، رغبة في الفعل على المرسل إليه .

٢-**قبول** أو رفض من طرف المرسل إليه .

٣-في حالة القبول ، هناك تحويل للرغبة التي ستجعل من المرسل ذات محتملة و يتبع هذا .

٤-أنجاز لهذا البرنامج تتحول الذات على إثره من ذات محتملة إلى ذات محققة "[٢٢] .

و يتم ذلك بناء على المواجهة ، التبادل ، التجربة ، التعاقد ، فهذه العناصر الأربعة هي التي تشكل مقاطع سردية لنص معين وهي التي ستحدد تركيبه .

وهذا مثال عن مقطع التعاقد :

الموضوع	المرسل	المرسل إليه
رغبة		ذات مالكة لرغبة
برنامج		برنامج للإنجاز

إرادة في الفعل

وبإتباع هذه الخطوات سيتم الوصول إلى البنية العاملية للمقطع "وعلى هذا الأساس يكون الوصول إلى البنية العاملية لمقطع ما (أو لمجموع النسق الروائي) هو الوصول إلى انسجامه ليس الاستبدالي فقط (نسقه بالمعنى الضيق ، أقسام شخصياته النمطية و إنما أيضا إلى انسجامه التركيبي (التوزيعي) قوانين الانجاز المقطعي"[٢٣] أي أن إتباع هذه الإجراءات سيوصل الدارس إلى مستويات وصف الشخصية-النموذج العاملي- التي عدها هامون " عنصرا أساسيا في اللسانيات وفي كل فعالية سيميائية "[٢٤] .

إذن ، بعدما أسند هامون للشخصية دورا و وظيفة ، انتهى إلى تحديد دقيق يمكننا من بناء نموذج عاملي، وهو يلزم على الشخصية أن تتحدد وفق:

١–نمط علاقاتها مع الوظيفية .الوظائف (المحتملة أو المحينة التي تقوم بها) .

٢–خصوصية اندماجها (تشابه ، تضعيف ، تأليف) في أقسام الشخصيات النمطية أو العامل

٣–وباعتبارها عاملا فأن الشخصية تحدد بنمط علاقاتها مع العوامل الأخرى داخل مقطع نمطي ومع صور دقيقة ...

٤–بعلاقاتها مع سلسلة من الصيغ (الرغبة ، المعرفة ، القدرة ..)المكتسبة الفطرية أو غير الفطرية ، وبنظام الحصول عليها .

٥–بتوزيعها داخل الحكاية بأكملها .

٦–بشبكة المواصفات و الأدوار (التيمية) التي تعد سندا لها (السمة الدلالية غني أو فقير ، متخصص أو لا ، دائمة التحول "[٢٥] .

٧–استطراد الملفوظ :هناك أساليب أخرى مشابهة (أسلوبية) يمكنها ان تؤكد على الاستطراد العام للملفوظ كما تؤكد على توقعية الحكي أي تحديد الشخصيات ، وهذه الأساليب هي :

١–الوصف الجسماني : الملابس ، الكلام الرنان ، عرض الدوافع السيكولوجية ....

٢–مساعدو الشخصية : ليس في اغلب الأحيان سوى تجسيد لبعض مميزاتها السيكولوجية الأخلاقية و الجسدية

٣–تشتغل الإحالة على بعض القصص المعروفة ..

٥–الأفعال المتكررة الغير وظيفية : و تكون هذه المواصفات دائمة للشخصية [٢٦].

٣–دال الشخصية : يتم تقديم الشخصية من خلال مدلول لا متواصل يلخص صفاتها و وظائفها و مجموع علاقاتها ، كما يتم تقديمها أيضا من خلال "دال لا متواصل ، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها بسمته "[٢٧]

و لا يمكن أن تكون أسماء الشخصيات غير دوال تحيل بالضرورة إلى مدلولاتها ، وتحتاجها الشخصيات نفسها لتلخيص هويتها ، وقد يحدث أن يعتقد البعض بأن أسماء الشخصيات لا أهمية لها ، ولكن الأمر خلاف ذلك ، فالحقيقة البنيوية بينت أن اسم الشخصية يسهم وبقدر ما في تحديد مدلولها بصفة خاصة و عملية بنائها بصفة عامة ، و قد قادت هذه الرؤية هامون إلى المراهنة على اسم الشخصية و وظائف هذا الاسم التي تستخدم كنقطة إرساء مرجعية كما تشير في نفس الوقت إلى أدوار مبرمجة بشكل سابق أو ذلك الأسلوب الذي يكمن في إدخال اسم تاريخي في لائحة من الأسماء الخيالية (أو العكس) " [٢٨].

إن الواقع أثبت ان الروائيين لا يختارون أسماء شخصياتهم بطريقة اعتباطية و إنما عملية الاختيار تتم وفق طريقة انتقائية ، مدروسة و مخطط لها من قبل ، و يدل على ذلك أنهم" كانوا يترددون كثيرا في اختيار اسم العلم (زولا تردد كثيرا وهو يهيئ (مابين لويز و ذنيز كاسم للبطلة ، ويقوم النص العصري (بكيت ، روب قرييه)بنقل هذه اللاستقرارية إلى النص التام الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم تغير في الديمومة ، نفس الشخصية قد تكون تباعا امرأة أو رجل أشقر أو أسمر ، ديمومة في التحول (شخصيات مختلفة بنفس الفعل أو تتلقى نفس الأوصاف).[٢٩]

لا شك أن لاسم الشخصية سمات ، حددها هامون بأنها مجموعة من الإشارات المتناثرة "تحدد في جزء هام منها بالاختيارات الجمالية للكاتب ، فقد يقتصر المونولوج الغنائي أو السيرة الذاتية على جذر منسجم و محدد من الناحية النحوية (JE,ME,moi) مثلا)أما في حكاية مروية بضمير الغائب فإن السمة تتركز على اسم العلم بعلاماته الطبوغرافية المميزة و حرف البداية " [٣٠]

وهذا الكلام يشير بدقة واضحة إلى أهمية سمات اسم الشخصية التي يمكن ان تكون "من نوع اسم العلم وذلك باعتباره سمة إما غنيا أو منسجما أو متنافرا ، أو اختزاليا وهذه التقنية الأخيرة يلجأ إليها بعض الروائيين مثل حرف k عند كافكا ، الكونت p مدام N في بعض نصوص القرن الثامن عشر ، وقد يكون غنيا في البورتريه و الوصف مرورا باسم العلم (الاسم اللقب الكنية)وكل التنويعات التلميحية والعنونة الرسمية ، التوضيح أو الرسم البياني شجرة النسب التي يلحقها زولا ببعض رواياته ."[٣١]

أن هذه السمات متنوعة على المستوى النحوي و الصوتي و مختلفة الأحجام و متفاوتة التركيب و هي تتوافق في غالب الأحيان مع طبيعة النوع الأدبي ، فمثلا لا يمكن أن تستخدم السيرة الذاتية ضمير الغائب "هو" على لسان السارد .كما أنه لا يمكن أن يشير الاسم إلا إلى على المكانة الاجتماعية للشخصية أو معبرا عن عنها حسب انفعالاتها أو طموحاتها أو أحلامها ، وهكذا . و ينبه هامون إلى أنه يمكن أن يحدث ان نصادف في عمل أدبي أسماء لا وجود لها في العرف الاجتماعي و التاريخي ، تصبح في هذه الحالة نوع من البياض الدلالي الفارغ ، ولكن سرعان ما سيمتلئ هذا الفراغ من خلال إشارة إلى مكانة أو مركز اجتماعي ، تكرار البدائل البورتريه ، اللازمة ، ووفق هذه الإمكانات سوف يتحدد لنا مدلول الشخصية الذي لا يتوقف فقط على هذه العناصر .

ان أسماء الشخصيات بمختلف سماتها تتطلب من الروائي و القارىء معا معرفة مسبقة بها ، و بالأخص الروائي الذي يصبح ملزم ببعض الشروط لوضع الاسم وتحديد سمته ، منها :

١–تجنب أسماء العلم التي تتشابه من الناحية الصوتية .

٢–تنوع دقيق عندما يخص الأمر أفراد عائلة واحدة .

٣–تجنب الغرف من مادة صوتية ضئيلة .

ويبدو الأمر هنا في غاية الأهمية لأن الشخصية على ضوء هذه المعطيات ، تصبح " نسق من المعادلات المبرمجة في أفق ضمان مقروئية النص "[٣٢] ، بمعنى آخر ان دال الشخصية سيصبح مشكلا لنسق العمل الأدبي بأكمله كما سيصبح منتميا بالضرورة لبنيته الداخلية .و هنا يتطرق فليب هامون إلى مستوى التحليل حيث يتعين على الدارس المتبصر " إبراز الحركة السيميائية التي تمتد من الأصوات المحاكية إلى المجاز مرورا بالرمز و النمط و التخصيص و بطبيعة الحال فإن هذا التعليل مبني حسب قيمة الشخصية ، أي حسب مجموع الأخبار التي تعد هذه الشخصية سندا لها على طول الحكاية ، إنها أخبار تبنى في نفس الوقت بشكل تتابعي و اختلافي أثناء القراءة كما تبنى بشكل استعادي "[٣٣].

كما يفترض به أن يكون تعليله للسمة الاسمية مبني على الطرق التالية : بصرية،سمعية ، تمفصلية، صرفية.

و إذا اكتنف الغموض بعض الأسماء فوجب عليه أن يستعين ببعض الطرق التي تعينه على فهم الأسماء مثل عزل اللواحق و السوابق : أداة التعريف ، التضعيف التعبيري ، الأسماء المثمنة ثقافيا ، تفاهة الحالة العائلية "كل هذه العناصر تشتغل كإشارات تحيل على هذا المضمون الأخلاقي أو ذاك على هذا المضمون الجمالي ، الطبائعي الإيديولوجي ، المقولب (النبالة ، الوضاعة ، الدناءة "[٣٤].

يحيل هذا الكلام على القيمة الجمالية والفنية لاسم الشخصية الذي نتصور أنه مستمد من واقع النص وطبيعته و جغرافيته كما نتصور أنه جزء لا يتجزأ من واقع الأديب و رؤيته للعمل الأدبي.

بعد هذا العرض الموجز لمجموعة من الآراء ، يجدر بنا القول بأنها كانت متنوعة ، فهي تنتمي إلى أنواع أدبية مختلفة ، حكاية شعبية ، رواية ، مسرح ..كما عدت مجالات تطبيقها أيضا متنوعة فهناك النحو و اللسانيات و السيميائيات السردية ..

كما يمكن القول بأن أصحابها اتفقوا على عد الشخصية إشكالية لسانية ، فاهتمامهم بكيفية بناء الشخصية يؤكد على أمر واحد و هو أن الشخصية تفعل أكثر مما هي تتكلم ، فللشخصية صفات و وظائف ، أدوار اسم ، علاقات ، وضع ما ، تصرفات ، طبائع، سلوكات ، فكل هذه السمات تشتغل بناء على ما تقوم به الشخصية من أفعال .ويكون بذلك هامون و بشهادة الكثير من النقاد يكون قد أسهم في توسيع حقل السيميائيات السردية بتقديمه دراسة متميزة و خصبة ، عدت بمثابة إضافة حقيقية لهذا المجال المعرفي.

-

الهوامش :

١- والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، المجلس الأعلى للثقافة ،ص ١٠٦.
٢-حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد العربي ، المركز القافي العربي للطباعة والنشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٣ ٢٠٠٠ ، ص٥١.
٣-الطيب دبه : مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية إبستيمولوجية) دار القصبة ، الجزائر ، دط ، ٢٠٠١ ،ص ١٠٠.
٤-فلاديمير بروب : مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية ، ترجمة إبراهيم الخطيب ،الناشرون المتحدون ، الدار البيضاء ،المغرب ط١ ،١٩٨٦، ص ٧٧
٥-سعيد بنكراد : سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع و العاصفة لحنا مينة نموذجا) دار مجدلاوي ،عمان ، الأردن ، ط١ ١٤٢٣ /٢٠٠٣، ص٣١.
٦-فلاديمير بروب : مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية ،ترجمة إبراهيم الخطيب ، ص ١٧٢.
٧-والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، ص١١٨.
٨-والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، ص١٢٢.
9- Tzvetan Todorov: les catégories du récit littéraire, ,communication 8 ,1966 ,édition du seuil , 1981 ,p139.

١٠- نقلا عن حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي ، ص٢١٩. - **BOURNEUF.P161.**
11-Algirdas julien Griemas et Joseph courtes : sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du language ,hachette livre ,paris ,France ,1993 ,p03
.

Ibid,p3/4 -12
Ibid ,p6/7. -13
١٤ - سعيد بنكراد : سيميولوجية الشخصيات السردية ، (رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا) ،ص ٩٢
١٥-جمال كديك :السيميائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي ، أعمال ملتقى السيميائية و النص الأدبي ، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار ، عنابة ، ١٧/١٥ ماي ١٩٩٥ ، ص٢٨٤.
Barth w.kayser, w.booth ph.hamon : poétique **du récit édition du seuil ,paris1977** p117 -16
ibid , p 119 -17
Ibid ,p126 -18
ibid , p 133 -19
ibid , p 136 -20
ibid,138/13 -21
ibid,139/140 -22
ibid , p 140. -23
Ibid ,p136. -24
Ibid,p141/142 -25
ibid , p 165. -26
ibid, p142. -27
ibid,p127. -2
ibid ,p143/144. -29
ibid. ,p142. -30
ibid , p144 -31
ibid ,p144. -32
ibid ,p147. -33
ibid , p 149 -34

سيميائية الشخصية النسوية في رواية "راس المحنة"

لعز الدين جلاوجي

الدكتور هيمة عبد الحميد

جامعة قاصدي مرباح ورقلة

تمهيد: عرض المدونة:

تعد رواية "راس المحنة" للأديب عز الدين جلاوجي من الأعمال الروائية الرائدة التي استطاعت أن تعالج موضوع المحنة الوطنية بلغة شاعرية وأدوات فنية وجمالية خاصة، مبتعدة عن النقل الفوتغرافي السطحي للأحداث، فالرواية في حقيقتها "تخييل ينطلق منظور من رؤية، ويحمل منظوراً أو رؤية، فالناس والزمان والمكان في الرواية ليسوا نسخة عما في الواقع الموضوعي، ثمة درجة ما من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل، كفن، كآلية"(١).

وهذا ما نجده في رواية "راس المحنة" التي هزت –بعد صدورها مباشرة– ير من القراء هزاً عنيفاً وجعلتهم يكتبون عنها بكثير من الانبهار لأنها أدخلتهم في عالم غريب وغير مألوف، فقد قفزت هذه الرواية عن الكثير من القوانين والضوابط التي كانت متبعة من قبل في كتابة الرواية وأحلت محلها قوانين وضوابط جديدة. يقول الأستاذ حسين فيلالي: "رأس المحنة رؤية ذكية لمحنة الجزائر جيئت بأسلوب فني يمزج بين تكثيف القصة القصيرة، وتحليل الرواية وتصوير وتشخيص المسرح، وبساطة قصة الأطفال، وليس هذا غريبا عند كاتب جرب الأجناس الأدبية الأربعة، رأس المحنة إضافة نوعية إلى الرواية العربية، وتحول جاد لمسار الروائي عز الدين جلاوجي".

ولعل أهم ما تتميز به هذه الرواية هو نزوعها نحو التجريب وتحطيم الشكل التقليدي للرواية ثم تناولها العميق لموضوع المأساة الوطنية.

الحديث عن المأساة الوطنية وتجلياتها في النص الإبداعي الجزائري يعني الحديث عن المشهد الروائي الجزائري في صلته من، وهنا نطرح سؤالاً مبدئياً وجوهرياً هو يا ترى كيف صورت الرواية الجزائرية هذا الراهن ممثلاً "بالمحنة الوطنية"، في هذا المجال يمكن أن نميز بين شكلين روائيين فهناك الرواية التأريخية "رواية المتن بلغة توماشيفسكي أو الرواية التأريخية التي يكون نسبها إلى الفن روائي واهياً، وتعنى بتسجيل الأحداث والأحوال كما هي"(٢)، ثم الرواية التي تعالج الراهن بلغة شاعرية وأدوات فنية وجمالية خاصة وتبتعد عن النقل الفوتغرافي السطحي للأحداث، وهذا لأن الرواية في حقيقتها "يل ينطلق من منظور من رؤية، ويحمل منظوراً أو رؤية، فالناس والزمان والعلاقات والمكان في الرواية ليسوا نسخة عما في الواقع الموضوعي، ثمة درجة ما من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل، كفن، كآلية"(٣).

ومن هنا يصبح من البديهي القول بأن "ارتباط نص ما بالواقع الاجتماعي الذي نحيا، وبالقضايا المصيرية التي نواجهها لا يرقى به إلى مستوى القيمة الأدبية، ذلك أن الارتباط وحده لا يكفي لخلق الأثر الأدبي الجيد"(٤).

إذا عدنا إلى رواية جلاوجي السالفة الذكر نجدها تكشف لنا عن وعي أدبي وفني عميق يهدف إلى تشخيص معرفة فنية للراهن، إنها بحق نموذج ناضج لأدب المحنة يدهش القارئ باكتمال إبداعه وتماسك وحداته وقدرته على تجديد وعي الإنسان بالواقع بغية الوصول إلى عمق التجربة بطريقة فنية تجمع عناصر الواقع وتكشف عن التناقضات الكامنة فيه. فالأزمة التي عاشتها الجزائر عند جلاوجي متعددة الأبعاد متنوعة الأسباب كذلك والمسؤولية مشتركة تتحملها جميع أطراف المجتمع الجزائري، فهناك الجماعات الإسلامية المسلحة المتطرفة والتي زرعت الرعب والموت بين أبناء الشعب واكتوى بنارها الجميع دون تمييز، ثم هناك الإرهاب الإداري وقد جسده جلاوجي في صورة مدير المستشفى الذي "ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله .. يدخل لمكتبه بعد العاشرة يتصفح الجرائد التي

تشترى على حساب المستشفى ... يوقع الوثائق .. يطلع على المراسلات .. يرتشف قهوة .. يحتضن السكرتيرة القنبلة التي اختارها بنفسه .. يتفق معها على موعد السهرة ويخرج من الباب يلتف حوله العمال المخلصون كالكلاب المدربة .. يرقصون بلا إيقاع .. يملأون له السيارة بخيرات المستشفى .. لحوم ..حبوب ..خضر ..مشروبات. عند الحادية عشرة يخرج ولا يعود حتى الغد .. أما المرضى المساكين فلا يعطى لهم إلا العدس بالماء"(٥). ويضاف إلى ذلك بارونات المال التي لا هم لها إلا جمع المال ولو على حساب الفقراء والبؤساء من أبناء الشعب.

ولعل هذا ما يجعلنا نصف عز الدين جلاوجي بصفة التمرد والجرأة في تناوله لهذا الموضوع، وكأن التمرد قانون ثابت في إبداعه الروائي والقصصي، وهذا يتجلى بوضوح في هذه الرواية وفي أعماله السابقة وعلى الخصوص "صهيل الحيرة" و"سرادق الحلم والفجيعة" وغيرها من الأعمال القصصية والدرامية التي يعلن فيها الحرب ضد عناصر الظلم والزيف التي شوهت الحياة، وهي كذلك احتجاج على هذا الواقع المتردي الذي يقتل أخياره ويمعن في اذلالهم رغم ما قدموه من تضحيات في سبيله كما الشأن بالنسبة لصالح الرصاصة بطل الرواية، وهو المجاهد المعروف وابن الشهيد. وقد أطلق عليه المجاهدون لقب صالح الرصاصة لبلائه واستبساله في مقاومة الاحتلال ولكنه بعد الاستقلال يهان ويهمش ويتحول إلى صالح المغبون ثم صالح المجنون ينتهي به الأمر إلى الطرد من بيته وعمله بالمشفى بسبب عدم استسلامه ومواجهته للفساد.

وفي المقابل نجد امحمد لملمد شكال الدابة ابن الحركي الذي قتلته الثورة، رجلاً واسع النفوذ والثراء يصل إلى منصب رئيس البلدية.

بنية الشخصيات في الرواية:

على صعيد البناء الفني نجد أن الرواية "راس المحنة" قد توفرت على الكثير من السمات المميزة. ولعل من أهمها الابتعاد عن أحادية الصوت حيث يترك المجال لظهور شخصيات متعددة وهو لذلك يمزج الواقع بالخيال محاولاً الإمساك بخيوط كثيرة لشخصيات تراثية منها شخصية ذياب الهلالي والجازية بطلا سيرة بني هلال حيث تتداخل شخصيات الرواية مع شخصيات السيرة الهلالية وتتماهى معها بشكل يصعب معه الفصل والتمييز. وقد يبدو للبعض "أن الكاتب يكرر الماضي بطريقة الاجترار والتكرار، ولكن الحقيقة هي أنه يحمل الماضي دلالات جديدة، إنه يهرب من الحاضر إلى الماضي مستعيراً منه اللحظة التاريخية السابقة لينتقد بها اللحظة الراهنة"(٦).

هذا التركيز على الشخصية التراثية بمحمولاتها الدلالية المعروفة يهدف إلى إبراز عنصر الصراع بين رؤيتين لنوعين من الشخصيات:

*النوع الأول: وهو الشخصيات الوطنية المخلصة التي تنتمي إلى عامة الناس، وهي على الرغم من فقرها الشديد لا تستسلم وتسعى للتغيير والتمرد على الواقع مثل شخصية صالح الرصاصة الذي كان مجاهدا إبان الثورة التحريرية، وهو ابن شهيد، وبعد الاستقلال نجده يعمل حارساً في إحدى المستشفيات، إلا أنه سرعان ما يطرد من عمله ومسكنه بعد مؤامرة مدبرة من المدير، لأنه لم يسكت عما كان يراه من فساد وتبديد لأموال الشعب من قبل المسؤولين، فسعى لكشف ألاعيبهم فانتهى به المصير إلى حارة الحفرة وخسر كل شيء حتى اسمه. لقد سماه المجاهدون قديما صالح الرصاصة لبطولته وشجعاته، واليوم هو صالح المغبون، صالح المجنون ...

*النوع الثاني: وهي شخصيات تمتلك السلطة والمال ولا تسعى إلا لخدمة مصالحها، ولمزيد من الهيمنة على ما بيد الفقراء والمساكين ممثلين في سكان "حارة الحفرة" التي جعلها جلاوجي رمزاً للمعاناة والبؤس، ومثال ذلك شخصية امحمد املمد وشخصية مدير المشفى، فامحمد املمد في الرواية رمز للتسلط والاستغلال اسمه واضح الدلالة فهو لا يصلح لشيء إلا أنه أصبح يملك كل شيء، وعلى الرغم من ماضيه الأسود حيث أنه ابن (حركي) قتلته الثورة إلا أنه بعد الاستقلال يتحول إلى رجل ثري ويستطيع بألاعيبه أن يصل إلى منصب رئيس بلدية، ونجده يستغل سلطته تلك للسيطرة على الناس وإيذاء أهل حارة الحفرة وربما الانتقام منهم لما حدث لوالده، فيسعى للزواج من الجازية ابنة المجاهد صالح الرصاصة الذي قتل والده سالم العلواني أباه الحركي أثناء الثورة لكي ينتقم منه ويمعن في إذلاله،

ثم هو يحتال على (عبلة الحلوة) ابنة حارة الحفرة ويغتصبها، ثم هو يسعى في الأخير إلى طرد سكان حارة الحفرة لهدمها والاستيلاء على أرضها .... أما مدير المشفى فهو رمز للإدارة المتعفنة، لا يصرح الكاتب باسمه لأنه نموذج لبعض المسؤولين الفاسدين الذين لا هم لهم إلا خدمة مصالحهم ولو على حساب المرضى الذين لا حول لهم ولا قوة.

بالنظر إلى تطلعات هذين النوعين من الشخصيات تتشكل داخل النص ملامح لكل شخصية، وتتحول عناصر فاعلة انطلاقاً من ارتباطها بإحدى هاتين الرؤيتين، ونظراً لصعوبة الإحاطة بكل الشخصيات والحديث عن إسهامها في صنع الدلالة سنقتصر على الشخصيات النسوية لنتبين سيميائية الشخصية النسوية في هذه الرواية ، وقد يتساءل البعض عن سبب اختياري للشخصية النسوية، فأجيبهم وهل يحتاج ظهور المرأة في القص إلى تبرير أو شرح؟ لقد قال القدماء: الأرض مؤنثة، والشمس مؤنثة، والسماء مؤنثة .. باختصار الحياة مؤنثةفهل نستغرب أن يكون العنصر النسائي في القص مهماً وواضحاً.

الشخصية من وجهة نظر سيميائية:

قبل التطرق لمفهوم الشخصية السيميائية نتعرض لمفهومها التقليدي والذي يرتبط من الناحية التاريخية بنظرية المحاكاة الآرسطية التي تجعل النص الأدبي عملية محاكاة للواقع الانساني، ومن ثم فإن الشخصيات الروائية امتداد للشخصيات الواقعية، وهذا ما يمكن تسميته بـ: "مبدأ التكافؤ الدلالي المطلق بين العالم النصي والواقع الخارجي"(٧) وهذا ما ترفضه الدراسات السيميائية الحديثة التي تطرح عدة تصورات جديدة: منها:

–تصور (فلاديمير بروب) من خلال كتابه مورفولوجية الحكاية الشعبية.

–تصور (غريماس) من خلال السيميائيات السردية.

–آراء (فيليب هامون)،وتعد آراؤه من أهم الآراء التنظيرية الحديثة، وقد عرضها في كتابه"من أجل قانون سيميولوجي للشخصية"،وهي عنده بياض دلالي تسهم في بنائه الذات المستقبلة للنص(٨) هذا النص الذي لا ينحصر وجوده في معناه أو دلالته السطحية، وإنما هو حيا ويتجدد، ومع كل قارئ يتشكل النص خلقا جديدا متميزا بدلالات جديدة، وهذا ما يجعل من الشخصية علامة دالة قابلة للتحليل، وقد ميز (فيليب هامون) بين ثلاثة فئات من الشخصيات:

١–فئة الشخصيات المرجعية: وتشمل الشخصيات التاريخية والشخصيات الأسطورية، والمجازية والاجتماعية.

٢–فئة الشخصيات الإشارية: وتكون ناطقة باسم المؤلف مثل الرواة وما شابههم.

٣–فئة الشخصيات التكرارية (الاستذكارية)

وما يهمنا في هذه الدراسة هو الفئة الأولى كما سنرى لاحقا.

دلالة الشخصيات النسوية:

نقول في البداية بأن"صورة المرأة أكثر رهافة وحساسية وأشد وضوحاً في تعبيرها عن الواقع من صورة الرجل ... كذلك نجد المرأة قادرة على أن تستقطب بحساسيتها المتأنية واتزانها العاطفي مثل مجتمعها وتقاليده بجميع عناصرها استقطاباً يبلغ حد الثبات والتكرار، فإذا قلنا طالبة الجامعة، أو المرأة العاملة أو الفلاحة ... على سبيل المثال، فمن السهولة بمكان أن نستجمع في الذهن صفاتها –لا كفرد–وإنما كنموذج يتسم بسمات عامة"(٩).

ولعل هذا ما جعل المازني يرى أن المرأة أكثر تمثيلاً للنوعية في حين أن الرجل أكثر تمثيلاً للفردية"(١٠) بينما يراها العقاد "مظهر القوة التي بيدها كل شيء في الوجود وكل شيء في الإنسان"(١١)، وعند نجيب محفوظ "لا يوجد ثمة حركة بين الرجال إلا وراءها امرأة، المرأة تلعب في حياتنا الدور الذي تلعبه قوة الجاذبية بين الأجرام والنجوم"(١٢).

وعلى هذا فقد كان الروائيون واعين بارتباط حركة المرأة بالمجتمع من ناحية، ومن ناحية أخرى بدلالة المرأة كرمز ثري موح

للتعبير عن الوطن"(١٣). هذه إذن أهم الأسباب التي دفعتني إلى تناول سيميائية الشخصيات النسوية في "راس المحنة".

توعت الشخصيات النسوية في رواية راس المحنة تنوعا كبيرا كما تميزت بدلالاتها الرمزية وأبعادها التاريخية التراثية، ولعل هذا التنوع والثراء يعود للبنية الزمكانية للرواية، والتي وقعت أحداثها في فضاءات متباينة وأزمنة غير محدودة حيث تمتد من الثورة التحريرية إلى فترة التسعينات أو ما اصطلح على تسميته بالعشرية السوداء، وبالاعتماد على آراء (فيليب هامون) في تقسيمه لأنواع الشخصيات فإننا نجد حضورا واضحا للنوع الأول وهو (الشخصيات المرجعية) كما هو الشأن بالنسبة لشخصية (الجازية)، و(عبلة)، وهما شخصيتان تاريخيتان استعارهما السارد من السير الشعبية القديمة، ودفعهما نحو فضاء قصته الجديدة لاستثمار أبعادهما الدلالية.

في هذه الرواية نلتقي مع عدد من الشخصيات النسوية منها: الجازية، عرجونة بنت عمر، عبلة الحلوة، نانة، ووهيبة ... وقد اهتم الكاتب ب هذه الشخصيات وا ٍبراز ملامحها، ولعل هذا يتطابق مع التوجهات النقدية الحديثة التي أصبحت تعد الشخصية مكونً ا هامً ا ضروريً ا للتلاحم السردي فأصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وا ٍعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع، وبالرجوع إلى آراء (فيليب هامون) نجد أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص(١٤) وتماشيً ا مع هذا التصور تصل الشخصية إلى إعطائها صبغة دلالية قابلة للتحليل والوصف أي أنها بمثابة علامة (signe) سيميائية دالة.

وبالنظر إلى الشخصيات السالفة الذكر نجد أنه يغلب عليها الطابع الرمزي، فالكاتب لا يكتفي في روايته بوصف الشخصيات النسوية ا حسيً ا فحسب بل يتخذها رمزً ا لشيء آخر كأن يرمز بها إلى الوطن أو الثورة أو للمعاناة(١٥)، فالروائي قد يعمد إلى تجسيد بعض ضايا المعنوية في صور حسية تأخذ شكل امرأة، وعندها يصير هذا الرمز مجسمً ا وبمثابة قالب تصب فيه المعاني"(١٦).

١-شخصية الجازية: ي ذات حمولات تراثية، فهي تحيلنا إلى شخصية الجازية في السيرة الهلالية جعلها جلاوجي رمزً ا للتمرد وعدم الخضوع. فالكاتب هنا يستدعي في نصه الشخصية التراثية بلحمها ودمها "أي أن التراث يعطي للروائي شخوصه مجهزة الملامح والسمات والأبعاد وما عليه إلا أن يحركها بطريقته الخاصة التي تتفق مع متخيله السردي"(١٧). كما يبدو في شخصية الجازية التي ل مخزونً ا خاصً ا داخل الثقافة العربية، وهي في الرواية تكون خلفية العمل الفني تربط الماضي بالحاضر وتدعو إلى مزيد من المواجهة والتصدي للواقع وهذا يرفع الرواية كما يقول (طه وادي) "ن مجال الوجدان وحده إلى مجال الفكر والوجدان معً ا، من السطحية إلى العمق"(١٨).

وحدك يا الجازية
أيتها الوشم الرابض على فوهة المدفع
أيتها الدمعة الحيرى على شفير الوطن
يا ربيع الشهداء
يا جراحاتهم العبقة بأوسمة الفداء
وحدك يا الجازية
وحدك تذرعين الأزقه المتربة الضيقة
وحدك تصهلين في مسمع الليل البهيم .. تدكين
عروشه .. تمزقين سدوله .. تغتالين همومه(١٩).

ي أمل الجميع في إنقاذ الحارة وا ٍنقاذ سكانها من الديناغول الذي يهدد بقاءها، وقد صورها الكاتب امرأة تبحث عن الحب الذي هو تجسيد لأزمتها في البحث عن الحرية الذاتية وتحقيق الوجود الفردي في المجتمع. وقد اعتمد الكاتب في تصوير هذه الشخصية على

طريقتين:

١-الوصف المادي: حيث أسقط عليها الكثير من الصفات الجميلة إلى حد جعلها إحدى لوحات الطبيعة الجميلة: "كانت هيفاء لئة خصباً ونماءً ..

سمراء بلون الأرض المعطاء ..

في عينيها حسن متمرد وكبرياء كئيبة

شفتاها ترتجفان كورقتي شجرة نعنع يانعة، يداعبها نسيم الصبا .. على الجبين تدلت ذؤابة شعر حالكة فرت من سجن الخمار وحصاره .. ماذا أقول؟ لو بقيت العمر كله أفتش في تضاريس الرأس والوجه أسجد للحسن فيهما ما وفيتها حق العبودية والإخلاص"[٢٠]

٢-النجوى الذاتية: هناك وسيلة ثانية استعان بها المؤلف في تقديمه لشخصية الجازية وهو النجوى الذاتية أو ما يعرف (بتيار الشعور) وهي وسيلة عمد إليها للغوص في داخل نفسية الجازية للتقاط ذبذباتها ورصد ما يعتلج داخلها من عواطف ومشاعر رافضة للواقع البائس الذي يضغط بصدره على أنفاس البائسين، وبذلك تتحول الجازية إلى رمز للكبرياء والتحدي:

قد تجف البحار

قد ترتخي الجبال

قد تجبن الريح

لكن الجازية يجب أن تبقى أبداً كبرياء[٢١].

فشخصية الجازية في الحقيقة هي رمز لهذا الوطن المعنى بالجراح والآلام. رمز للجزائر التي رغم المصائب والخطوب تبقى مكابرة تتحدى العواصف في شموخ. غدو خطيبها ذياب رمزاً للمخلص المنقذ كما في السيرة الهلالية حيث أن ذياب هجر قبيلته بني هلال وأقسم إن لحقه أحدهم أن يقتله، لقد كره تنافر قومه من أجل التفاهات، ووقع القوم في هول شديد وكان لا بد من الاتصال بذياب، ومن يجرؤ على حمل الرسالة، وفكرت الجازية في حيلة حين لجأ إليها الجميع صارخين.

يا ويح ذياب

البلاد بعده خراب

تدت أخيراً إلى إرسال رسالة في عنق سلوقي، سلوقي وفي رباه ذياب ودربه على كل الأفعال.

علقت الجازية الرسالة في عنق السلوقي وأطلقته فاندفع يعدو باحثاً عنه، وحين لقيه أدرك ذياب أنها فعلة الجازية، فأسرع لإنقاذ قومه .. وكانت العرافة قد أنبأتهم أن لا منقذ لهم إلا ذياب من شر عدو قاهر.

يقتله فارس يلبس لامه   في وجهه شامه

والله لولا الملامة   لقلت ذياب فوق نعامة[٢٢]

شخصيتا الجازية وذياب في الرواية يحضران بالدلالة ذاتها في التراث والحب الفردي الذي ربطهما يقودهما إلى الحب الكبير أي حب الوطن حب الجزائر. وذياب في حبه للجازية إنما يعبر عن حبه للوطن. ولعل القارئ يلحظ ما بين الجازية والجزائر من تقارب حتى على مستوى اللفظ، باشتراك اللفظين في عدة حروف، وهذا يدعم الوظيفة الرمزية لهذه الشخصية إنها كل شيء بالنسبة لأهل حارة الحفرة، إنها الوطن إنها الشرف والكبرياء العربي الأصيل الذي لا يخضع ولا يستسل.

والجازية ليست هي الرمز الوحيد في الرواية بل هناك شخصيات نسوية أخرى لها أبعاد رمزية كذلك، وخير مثال عن ذلك:

٢-شخصية عبلة الحلوة: عبلة في اللغة من العبل، وهو الضحم من كل شيء، والأنثى عبلة وامرأة عبلة أي تامة الخلق والجمع عبلات، أما اسم عبلة فهو اسم تاريخي معروف يحيلنا على سيرة عنترة بن شداد، وعبلة هي المرأة التي أحبها عنترة ولقي معاناة كبيرة بسبب هذا

الحب وهي شخصية لا يقرأها أحد إلا ويعشقها، رسم الكاتب ملامحها بدقة متناهية مقدماً لها لوحة فنية ناطقة بالجمال والسحر:

بضة كانت كأنما هي منحوتة من المرمر

يتهدل شعرها الخروبي في كبرياء وغنج على كتفيها مفتولاً ملتوياً

وجهها استدار وامتلأ كقمر يتربع على عرش الغسق

تختال في مشيتها

تضرب قدميها على الأرض المتربة في زهو شديد.

ولجمالها الخارق هذا أغرم بها كل شباب حارة الحفرة وغدت فارسة أحلامهم، يرتوون من فيض جمالها ويستحمون في بحر حسنها الأخاذ، كلما مرت بالشارع يقف الجميع متسمرين في أماكنهم وكأنهم يمارسون طقوس العبادة لإلهة الجمال والحسن والفتنه. وقد ...لها الكاتب في روايته رمزاً للوطن المعبود الذي يحرك الشعب على التمرد، ولهذا نفهم لماذا بالغ الكاتب في وصفها، إنها تمثل قمة الإحساس الرومانسي المثالي بالوطن المعبود والتغني بجماله وسحر طبيعته، عبلة الحلوة هي بمثابة غناء الجوقة اليونانية الذي يسبق حركة الناس على المسرح"(٢٣).

وقد جعل الكاتب تعرضها للاغتصاب من قبل امحمد املمد حدثًا أجج في "حارة الحفرة" عواطف الثورة والتمرد على قوى الظلم والاستغلال. فشخصية عبلة إذن تهدف إلى إظهار الممارسات الوحشية لامحمد املمد، والظلم الكبير الذي يعاني منه أهل حارة الحفرة، كما أنها تتحول إلى عامل من عوامل الثورة وتغيير الواقع وبهذا فهي رمز متعدد الدلالات. إنها رمز للشرف العربي، رمز للوطن المعتدى عليه، رمز للضياع العام للوطن. وفي الوقت نفسه رمز للتحدي والمواجهة، ورغم غيابها الطويل فإنها تعود لتشارك أهل الحارة في الانتقام من امحمد املمد فتشترك مع الجازية وذياب ومنير في النيل من الطاغية.

"على مرمى حجر تقفين مهرةً جامحة .. تلتصق الشقراء به .. يعدو منير، يسبقه ذياب تحدق فيك عيون البنادق شزراً .. تشحذين القلب .. تشحذين الخنجر .. تدفعينه نحو القلب .. تغرسنه فيه .. يتهاوى نحوك جثة هامدة .. قبل أن يصل إلى الأرض .. ترفعين بصرك .. تلمحين الشقراء تغرس خنجرها في كبده"(٢٤). هذه الدلالات التي تضمرها هذه الشخصية تجعلها تتطور لتصبح رمزا لجزائر الجميلة، الجزائر المغتصبة، الجزائر المتحررة .

امّا نقول في هذه الرواية يبرز الواقع الجزائري بدرجة تعكس رؤية الأديب الخاصة للمأساة، لأن الكاتب لا يكتفي عند حد ...رض والتصوير، بل يتجاوز هذا الإطار إلى التغيير الذي يعني إعطاء الرأي وإبراز الموقف بشكل ينم عن إدراك عميق لأبعاد المأساة الوطنية المتعددة الجوانب. ومن هنا تقترب "راس المحنة" من الرواية الشمولية التي تسعى من خلال عرض حياة شخصية معينة أو فئة من الشخصيات إلى الإمساك بفترة تاريخية خاصة.

وعلى هذا فقد عبرت الرواية من خلال الشخصية النسوية، الواقع تفاؤلاً وتشاؤماً واستشرافاً لمستقبل مشرق، وتضايقا من الواقع المزري البائس الذي ضاعت فيه حقوق الناس البسطاء الطيبين ووأدت فيه أحلامهم البسيطة، وفي مقدمة هؤلاء المرأة التي وفق الكاتب في إبراز معاناتها بشكل رمزي عميق.

هوامش الدراسة:

(١) نبيل سليمان، الرواية العربية رسوم وقراءات، ص١٣.
(٢) المرجع نفسه.
(٣) المرجع نفسه، ص١٠.
(٤) عمار زعموش، مجلة التبيين، ص٤٥.
(٥) الرواية، ص٣٢.
(٦) عبد الحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، ص٨٧.

(٧) عبد الرحمن بوعلي، شخصيات النص السردي، مجلة علامات في النقد، ع٨ فيفري ١٩٩٩، ص٧٦.
(٨) ينظر شريبط أحمد شريبط، سيميائية الشخصية الروائية، أعمال ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة ١٩٩٥، ص ١٩٦.
(٩) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص٥٣.
(١٠) حصاد الهشيم، إبراهيم المازني.
(١١) العقاد، سارة، سلسلة اقرأ، ع١٠٨، ص١٢٩.
(١٢) نجيب محفوظ، السراب، مكتبة مصر، ص٣١٠.
(١٣) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص٥٤.
(١٤) ينظر عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص٨٧.
(١٥) صالح مفقودة، صورة المرأة في الرواية الجزائرية.
(١٦) حسين الحايل، الخيال أداة للإبداع، ص١٣.
(١٧) سعيد شوقي محمد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ص١١٤.
(١٨) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص٩٥.
(١٩) الرواية، ص١٢.
(٢٠) الرواية، ص٥٠.
(٢١) الرواية، ص١٩٥.
(٢٢) الرواية، ص١١٠، ١١١.
(٢٣) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص١٠١.
(٢٤) الرواية، ص٢٢٥.

بنية الخطاب السردي في "سورة يوسف"

دراسة سيميائية

الدكتور: دفة بلقاسم

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة محمد خيضر بسكرة

مدخل:

يعد النص السردي **(Texte Narratif)** من بين النصوص التي اهتم بها الباحثون في مجال السيميائيات1)"sémiologie"). ويحاول علم السرد " narratologie " من حيث هو فرع من علم النص " textologie " إلى ضبط منهجه، وجعل الظاهرة الأدبية تتسم بالعلمية، وذلك بإبعادها عن التأويل غير المعلل(٢).

ولعل أبرز تحديد لعلم السرد – فيما أرى– هو مفهوم " ميك بال، Miek Bal "، حيث اعتبر علم السرد علم السردية " narrativité " أو هو العلم الذي يقبل صياغة النصوص السردية في بنيتها السردية(٣) . وذهب " ميك بال" إلى أن النص القصصي يمكن أن يلحظ من خلاله ثلاثة أنواع :

١- النص السردي
٢- الحكاية .
٣- القصة

والسردية بعدها نصا بحسب مفهوم " ميك بال " هي الأسلوب أو الطريقة التي بها تفك شفرات النص، وينتهي إلى أن السردية محددة بعلاقات تربط بين النص السردي " texte narratif " والحكاية ""Récit " والقصة "4) "Histoire) .

وقد أدى الاهتمام بهذه الموضوعات والسيميائيات بخاصة إلى استبدال فكرة الوظيفة " la fonction " بالملفوظ السردي " l'énoncé "والاعتراف بوجود وحدات سردية تتصل أحيانا بالجدول الإدراجي ، وتتصل أحيانا أخرى بالجدول التعاقبي، فتنشئ العلاقات التي تربط بين الملفوظات السردية في علاقاتها المختلفة(٥) .

وكان من مبادئ السيميائيات بحسب الوجهة الدياكرونية أن جنحت إلى تحليل القصة، "أي شبكة من العلاقات الدلالية les rapports sémantiques " الموسعية وهي التي تشكل تمظهر النص القصصي .

ويقوم المنهج الذي يقترحه التحليل السيميائي للخطاب السردي على اعتماد نماذج لغوية تحكم البنية السطحية "la structure de surface" والبنية العميقة " la structure profonde " للمسار السردي .

إن النماذج سأتناولها بالدراسة تعد خطابات مشعة، أي: تستفز المتلقي .

وسأتناول " قصة يوسف " في القرآن الكريم معتمدا على ما تقدمه علوم اللسان كعلم السيميائيات والسرديات وعلم الأصوات التمفصلي " **La Phonétique** " لأندري مارتيني " **André Martinet** " .

والنظرية التمفصلية تنظر إلى أي خطاب مهما كان جنسه أو نوعه على أنه نص يقبل التشكل في تمفصلين كبيرين، اصطلح على الأول منها بالتمفصل الأول " première articulation " واصطلح على الثاني بالتمفصل الثاني "la deuxième articulation "(6) .

يدرك بالتحديد اللساني في التشكل الأول الوحدات المدلالة " les monômes significatives " وهي وحدات صوتية تقبل التجزأ إلى أقل منها، ويدرك في التشكل الثاني الوحدات الصوتية المميزة، وائتلافها ينتج التمفصل الثاني "la double articulation ".

نعتمد على هذه الأفكار كلها، حيث نسعى إلى استثمار المفيد منها في تحليل هذا النص السردي بالتركيز على تمفصلاته النصية، وأوجهها السيميائية ذات الطابع الإيحائي، وذلك بالوقوف على الوحدات السيميائية، أي: العلامات أو الإشارات الدالة التي استثمرت في بناء النظام السردي، وكانت مشحونة بشحنات دلالية .

وفي هذا السياق نشير إلى أن الإجراءات السردية للخطاب السردي تنسجم مع المنطق السردي وروائع الإبداع، وعن طريقها يصل الدارس إلى رصد ملامح الخطاب السردي، غير أن السرد في الخطاب القرآني يختلف عن السرد في الخطاب الأدبي ؛ فمصدرية السرد في الخطاب القرآني تحيل إلى الله – جلت قدرته – وتهدف إلى الكشف عن عقيدة التوحيد للمتلقي، بينما مصدرية السرد في الخطاب السردي الأدبي فتنبثق من الذات الإنسانية وأحاسيسها ومشاعرها من خلال صور الإبداع (٧). فالقرآن ليس بكتاب قصص، بل تاب دعوة وتشريع، وإن وردت فيه بعض قصص الأمم السابقة، فإنما في سياق الدعوة إلى الإيمان والتوحيد . ومن هنا ينبغي أن يكون النظر إلى القصة القرآنية مختلفا عن القصة الأدبية، إذ القصة القرآنية ليست للتذوق الأدبي أو للمتعة، بل هي فريدة في طابعها وغايتها وتكوينها(٨). إذ الله سبحانه وتعالى – وهو السارد– يتحرك بالمسرود ضمن وعي مسبق، لا شأن فيه لمنطق المفاجأة، وما يسرده يشير ويوحي إلى وقائع تجسد بسرديتها الموضوع والفكرة المنسجمة مع روح العقيدة الإسلامية .

ويمكن أن ينظر إلى الإشارة أو العلامة " **signe**" في الخطاب القرآني على أنها هيئة أو نصبة بتعبير "الجاحظ"(٩)، إذ هي هيئة ناطقة من دون لغة، ومشيرة من غير حركة جسدية، بل هي علامات دالة على قدرة السارد – الله سبحانه وتعالى – .

ولهذا من الممكن التعامل مع الإشارات " signes " والرموز "symboles " في هذا النص السردي " سورة يوسف " بتقسيمه إلى عدة تمفصلات، وتعد هذه بمثابة حقول دلالية، ولكل تمفصل وحدات سيميائية " unités sémiotiques " ، نجسدها في الوحدات الآتية:

١- التمفصل الأول: الوحدات السيميائية الدالة على بشائر النبوة.
٢- التمفصل الثاني: الوحدات السيميائية الدالة على الكيد وتدبير المؤامرة .
٣- التمفصل الثالث: الوحدات السيميائية الدالة على العلم وتأويل الرؤى .
٤- التمفصل الرابع: الوحدات السيميائية الدالة على التحقيق في المؤامرة والبراءة .
٥- التمفصل الخامس: الوحدات السيميائية الدالة على إنعام الملك على يوسف بخزائن مصر .
٦- التمفصل السادس:الوحدات السيميائية الدالة على انفراج الأزمة واللقاء المثير بين يوسف وأبويه وإخوته .

يتضح من خلال هذه الوحدات السيميائية أن النظام السردي في قصة " يوسف " – عليه السلام – هو تفاعل منطقي لسير الأحداث، حيث تتحرك شخصيات القصة على مسرح الأحداث بإرادة فاعل هو الله– سبحانه– الذي يجسد الحضور الغيبي، فيعلم مرسله العلم و الحكمة، ويقحمه في المجتمع، فيندمج ويقوم برسالته في ظروف صعبة، حتى إذا استنفذ القدرة على الفعل تداركته إرادة الله تعالى بنصرته.

ومادامت القصة تحيل إلى وقائع لها حضورها التاريخي، نحاول في دراستها أن نفيد من النظرية السيميائية التواصلية لرومان جاكوبسون "Roman Jackobson"، إذ هي طرح لساني يقوم على عناصر ستة أساسية للتواصل الكلامي، وأهمها: الرسالة أو الخطاب الذي يشترط فيه أن يكون مستندا إلى سياق "contexte" وسنن "code" وصلة "contact "، والأهم الوظيفة المرجعية "la fonction référentielle"(10). فهي أساس كل تواصل، وهي تحدد العلاقات بين الرسالة "الخطاب" والشيء، أو الغرض الذي ترجع إليه، وهي

أكثر الوظائف اللسانية أهمية في عملية التواصل، في حين لا تقوم الوظائف الأخرى إلا على دور ثانوي[١١].

الوظيفة المرجعية "la fonction référentielle" للقصة:

تذكر بعض المراجع أن أحداث القصة ترجع إلى عهد الهكسوس "**Hyksos**" أو الرعاة، وهم قوم غزاة استولوا على مصر حوالى سنة ١٧٠٠ ق.م، ويطلق عليهم اسم الملوك الرعاة . ويبدو أنهم بدو قدموا من سوريا، وكان غزوهم لمصر مشجعا للوافدين، ومنها وفادة إبراهيم عليه السلام، وفي هذا السياق فسر نشاط القوافل التجارية التي كانت منها القافلة التي حملت يوسف عليه السلام بعد انتشاله من غيابة الجب. وقد أشارت دائرة المعارف الإسلامية إلى أن يوسف وفد إلى مصر في عهد " الهكسوس". وما يؤكد هذا أن القرآن الكريم لم يستخدم كلمة "فرعون" في عهد يوسف، بل ذكر كلمة "ملك"، وهو لقب عرف به كل ملك مصري، إضافة إلى هذا أن المؤرخين يرون أن " الهكسوس" حكموا مصر في أسرتين، هما: الخامسة عشرة، و السادسة عشرة، ثم قضي عليهم بقيام الدولة الحديثة التي خلصت مصر من قبضتهم، و التي منها الأسرة الثامنة عشرة التي يرى جل الدارسين أن موسى عليه السلام ظهر في عهدها. [١٢]

ولعل من الأدلة التاريخية على أن يوسف كان في عهد "الهكسوس" بلوغه مرتبة التمكين في مصر والسيطرة على خزائنها، لأن ذلك لا يصل إليه أجنبي في عهد الفراعنة أهل مصر، أما الهكسوس الأجانب فليس بغريب أن يختاروا مشرقيا من بينهم لهذا المنصب، وبخاصة عندما يكون صاحب رسالة ودعوة إلى العقيدة وتوحيد الله، من دون الاعتراف بتعدد الآلهة:" **يا صاحبي السجن أأرباب متفرقون أم الله الواحد القهار، ماتعبدون من دونه إلا أسماء ًسميتموها أنتم وآباؤكم ما أنزل الله بها من سلطان إنِ الحكمُ إلا لله أمر ألا تعبدوا إلا إياه وذلك الدين القيم ولكن أكثر الناس لا يعلمون**". يوسف ٣٨-٤٠ . ولو أعلن يوسف رسالته هذه في عهد الفراعنة لعذب وقتل، ولما نصب أمينا على خزائن الأرض **قال الملك ايتوني به استخلصه لنفسي فلما كلمه قال إنك اليومَ لدينا مكين أمين. قال اجعلني على خزائنِ الأرضِ إني حفيظٌ عليم وكذلك مكنا ليوسفَ في الأرض يتبوأ منها حيث يشاء**". يوسف ٥٤-٥٦.

أما المكان الذي حدثت فيه وقائع القصة، فالظاهر أنها تنطلق من عاصمة "الهكسوس"، وتقع في إقليم الشرقية، أقرب أقاليم مصر إلى صحراء سيناء، ومكانها الآن بلدة " صا الحجر"، وهو مكان حيوي مهم للتبادل التجاري، إذ هو الذي سهل للقافلة التي عثرت على يوسف من بيعه إلى وزير الملك المسمى " فوطيفار"، وهو العزيز الذي كان على خزائن مصر في عهد أحد ملوك "الهكسوس"[١٣].

ولعل اعتماد النظرية التواصلية السيميائية و الوظيفة المرجعية و الانتباهية و الإفهامية التي حددها جاكوبسون[١٤]، وكذا المعجمية من شأنه أن يبرز الكوامن المتوارية خلف العلامات، إذ القصة صدرت من قبل سارد عليم خبير، يتحرك بالشخصيات على مسرح الحياة ضمن نهج مسطر منذ الأزل، لا شأن فيه لمنطق المصادفة في البناء السردي.

الآليات الدينامية للقصة:

يتركز بناء الحبكة السردية في سورة يوسف- عليه السلام- على نظرة عميقة، تعتمد التسلسل المنطقي للأحداث عبر الزمن، وعلى طبيعة منطق الروابط بين شخصيات القصة، إذ تتعاقب الأحداث على مسرح الحياة، وتتطور المواقف وتنمو شيئا فشيئا حتى يبلغ به السارد درجة عالية من الصراع و التوتر، ثم يعود بها في حركة إياب إلى الأخذ بموقف سابق لبنائه، و السير به قدما في معترك الأحداث السردية من النص، أو الشروع في بلورة موقف سردي آخر، له علاقة محكمة بالموقف العام للوقائع والأحداث المسرودة.

والقصة في عمومها تتأسس على شخصية محورية، وهي شخصية "**يوسف عليه السلام**"، فهو المبشر بالنبوة في منامه، و الذي دبرت له مؤامرة وألقي في الجب، وأنقذ، وبيع إلى وزير الملك، وراودته امرأة العزيز عن نفسه، و ألصقت به التهمة فسجن، وهو الذي فسر رؤيا صاحبيه في السجن، ورؤيا الملك، وتولى الإشراف على وزارة المال، وكيدَ لإخوته بحجز أخيه الصغير "بنيامين"، ثم كشفه السر لهم، وتعرف الإخوة عليه، وتلقي يعقوب خبر سلامة يوسف، ولقائه بأبويه، وإخوته وتحقق الرؤيا.

فكان بحق الشخصية المحورية في البنية السردية للقصة، أما الشخصيات الأخرى: يعقوب عليه السلام، إخوة يوسف الكبار، أخ

يوسف الصغير، أفراد القافلة، العزيز، امرأة العزيز، النسوة في المدينة،الشاهد، الفتيان"صاحبا السجن"، الملك، فقد قامت بوظائف ثانوية، وأسهمت بدورها في دعم الشخصية المحورية" يوسف" من تنامي الأحداث وتأزمها حتى أصبحت القصة مترابطة، متماسكة، فكانت البداية خطيئة ومعصية، و النهاية اعتراف بالخطيئة، وتوبة و مغفرة، وما بين البداية و النهاية صراع شديد برز في شكل ثنائيات متضادة: الحب و الكره، و الخير و الشر، و الشهوة و العفة، و اليأس و الفرح، و المرض و الشفاء. وهي ثنائيات قامت على نظام التضاد، فأعطت للبنية السردية شحنات عاطفية، وثراء لغويا وعمقا دلاليا.

ويتدرج مسار الحبكة السردية من حيث الترتيب الزمني من طفولة يوسف- عليه السلام- إلى بلوغه أشده حتى رجولته تدرجا زمنيا طبيعيا، لا تسبق مرحلة متأخرة منه مرحلة متقدمة في الترتيب الزمني(١٥)، كما جاءت الأحداث الثانوية نفسها تتدرج منطقيا مع نمو يوسف، فمن الحلم بالنبوة إلى تدبير المؤامرة ضده، إلى إنقاذه وبيعه إلى وزير الملك، إلى غواية امرأة العزيز، إلى إلصاق التهمة به سجنه، وا إنعام الملك عليه بوزارة المال، إلى اللقاء المثير وتحقق الرؤيا.

وقد تتابعت الأحداث في سورة يوسف وفق نظام محكم دقيق، ليس لمجرد القصص، بل جاءت متعاقبة يتلو بعضها بعضا في حلقات محكمة، تتسم بالوحدة العضوية، حيث تدور حول أبناء الضرائر(١٦)، وحول المحبة، والكره، و الحقد، و الشهوة، و العفة، وتفسير الرؤيا، والعقوبة والبراءة[١٧].

والقصة مع أن بدايتها كانت تتصف بالحوار، يقول الله تعالى:" **إذ قال يوسفُ لأبيه يا أبت إني رأيت أحدَ عشرَ كوكباً و الشمس والقمرَ رأيتُهم لي ساجدين، قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيداً إن الشيطانَ للإنسان عدوٌ مبينٌ** ." يوسف ٤،٥ ، غير أنها تميل إلى السردية الاستعراضية، وتزاوج بينها وبين الحوار في نسج البنى السردية وتشكيلها. فالسارد-الله تعالى- يستهل القصة بعنصر التشويق **نحن نقصُ عليكَ أحسنَ القَصَصِ بما أوحينا إليك**" يوسف ٣ ، ويصور مبادئه السردية وقد أمسك مباشرة بحبل القصة وبمركزها **لقد كان ليوسفَ و إخوتِه آياتٌ للسائلين. قالوا ليوسفُ وأخوه أحبُّ إلى أبينا منا ونحن عصبةٌ إنَّ أبانا لفي ظلالٍ مبينٍ** ."يوسف ٧،٨، إذ السارد يروي الحدث، ويخبر عن مضمون؛ فالحوار في سياق الخطاب " أنبأ عنه القرآن على نحو من الموضوعية التامة التي تتوافق مع معطيات التاريخ و الكتب السماوية[١٨].

ففي قصة يوسف _كما عبر القرآن_ " **آيات للسائلين**"، فهي علامات دالة بذاتها، فيها عبر ومواعظ للمتلقي .

تمفصلات بنية القصة وحقولها الدلالية:

في سورة يوسف إشارات ورموز دالة بسياقاتها و أحوالها المختلفة على خصائص النص القرآني الخالد، ومعبرة عن عظيم قدرة الخالق السارد للقصة المتكاملة التي اشتملت على كل عناصر القصة الفنية، من بداية ونهاية وشخصيات ومكان وزمان وعقدة وحل. فالقصة فيها بيان لحياة يوسف ومحنته مع إخوته، ومحنته مع امرأة العزيز، ودخوله السجن، ودعوته إلى الله، ثم خروجه من السجن، وتفسيره لرؤيا الملك، واستلامه وزارة المال، ثم مجيء إخوته إلى مصر بسبب القحط، ثم التعرف على إخوته، ثم اللقاء المثير وتحقق الرؤيا.

إن هذه الأحداث بما تتضمنه من علامات سيميائية تتمحور في تمفصلات وحقول دلالية، لكل تمفصل وحداته السيميائية التي هي بمثابة نواة أو مركز ينطلق منها نسيج السرد، وقد قسم البحث حسب التمفصلات و الحقول الدلالية التي تبينت لنا في ستة تمفصلات أو حقول دلالية، هي كالآتي:

-١ الوحدات السيميائية الدالة على بشائر النبوة :

تعد العلامة السيميائية وحدة رئيسة في إنماء الحدث السردي، وفي ربط المتلقي بغايات الخطاب، حيث تتسم القصة بالحيوية و الدينامية و الإيماء، وأكثر حقل الوحدات السيميائية الدالة في هذا التمفصل: أحد عشر، كوكبا، الشمس، القمر، ساجدين، الشيطان، الإنسان.

يقص السارد "الله سبحانه وتعالى"، فيقول: **إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر و الشمس و القمر رأيتهم لي ساجدين**". يوسف ٤.

فالألفاظ: أحد عشر، وكوكبا، والشمس، و القمر، وساجدين، كلها وحدات سيميائية متعلقة بالبنية السردية للقصة ؛ فـ "أحد عشر": إشارة إلى إخوة يوسف، وهم أحد عشر أخا،و "الشمس ": إشارة إلى أمه أو خالته، لأن بعض الباحثين يقولون: إن " والدته توفيت وما دخلت عليه حال ما كان بمصر"(١٩). و"القمر": إشارة إلى أبيه يعقوب بن إسحاق عليهما السلام، و "السجود": فعل يشير إلى تواضعهم دخولهم تحت أمره، وا إلى ما سيكون عليه حاله في المستقبل، إذ سيؤتى العلم و الحكمة و النبوة و الملك، ولذلك نهاه أبوه يعقوب من أن يقص رؤياه على إخوته، لأن الشيطان قد يغريهم فيكيدوا له كيدا:" **يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيداً إن الشيطان للإنسان عدو مبين** " يوسف ٥ وا إنما قال يعقوب ذلك، لأنه قد تبين ليوسف من إخوته قبل ذلك حسدا، فقد كان شديد الحب ليوسف وأخيه، فحسده إخوته لهذا السبب، وظهر ذلك ليعقوب بالأمارات الكثيرة، فلما ذكر يوسف عليه السلام هذه الرؤيا وكان تأويلها أن إخوته يخضعون له، فقال : لا تخبرهم برؤياك، فإنهم يعرفون تأويلها فيكيدون لك كيدا(٢٠).

ويبدو من النص أن الاتهام موجه إلى الشيطان وليس إلى الإخوة، وهي أداة سيميائية، فالشيطان هو عدو الإنسان، وهو صانع العلامة، لأن الإنسان و المراد به: إخوة يوسف، وهم أبناء نبي، فما كان لهم أن يقوموا بعمل إجرامي، إلا أن يغريهم الشيطان بمكره بواسطة النفس الأمارة بالسوء.

وتعد هذه العلامات السيميائية عناصر لسانية، قد أدركت دلالتها من خلال السياق وعلاقاتها مع الكلمات و التراكيب الأخرى في النص.

٢-**الوحدات السيميائية الدالة على الكيد وتدبير المؤامرة:**

تتابع الأحداث وتتطور، وتتجدد المواقف، فتتوتر العلاقات بين الشخصيات، ويتعمق الحوار، وتصطدم المصالح و القيم والأفكار، فتتعدد الأدوات السيميائية، و الوسائل الإخبارية المشحونة بالدلالة، فيثرى حقل الوحدات الدالة على الكيد و الحقد وتدبير المؤامرة ضد يوسف، ومنها:فيكيدوا، اقتلوا، اطرحوه، الجب، السيارة ، الذئب، القميص، الدلو، الدم، بضاعة، ثمن بخس، مكرهن.

إذا أمعنا النظر في هذه العلامات المدلالة من خلال البنى السردية ندرك أن السارد يحرك شخصيات القصة، ويدفعهم إلى القيام بوظائف سردية، فقد عمل الإخوة برأي أخيهم الأكبر"رأوبين" -كما يظهر من السياق- فاختاروا إلقاء يوسف في "الجب" بدل قتله أو طرحه أرضا:**إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا ونحن عصبة إن أبانا لفي ظلال مبين. اقتلوا يوسف أو اطرحوه أرضاً يخل لكم وجه أبيكم وتكونوا من بعده قوماً صالحين. قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابات الجب يلتقطه بعض السيارة إن كنتم فاعلين**". يوسف ٨-١٠. فقد أجمعوا أمرهم على ذلك، يقول السارد الله تعالى: **فلما ذهبوا به وأجمعوا أن يجعلوه في غيابات الجب**" يوسف ١٥ . وكلمة "أرضاً ": جاءت نكرة تشير إلى أرض مجهولة بعيدة عن العمران، أو قاصية، وهو معنى تنكيرها وا إخلائها من الناس(٢١)، ولذلك قالوا: اطرحوه أرضا، أي: أبعدوه .

وكلمة " الجب" – التي وردت في موضعين- وهي البئر التي حفرت وتركت من دون بناء، هي نواة السرد القصصي، ومركز النسيج السردي السيميائي ؛ فحضورها في بناء القصة ومحورها الإدراجي يؤهلها لأن تكون من الوحدات السيميائية المهمة، فدلالتها تتصل بالارتواء و الحياة، فقد احتضن" الجب" يوسف -بقدرة الله تعالي- فكان أمنا وسلاما عليه.

وتتصل العلامات السيميائية الأخرى، نحو: اقتلوا، اطرحوه، ألقوه، يلتقطه، بالنواة السيميائية" الجب "، فتسهم في إثراء الحقل الدلالي.

أما لفظة" عصبة ": فهي تشير إلى المكيدة المدبرة من قبل الإخوة، وهم جماعة، وذلك ما يظهر -كذلك- من إسناد الأفعال إلى ضمير الجمع في: قالوا، اقتلوا، اطرحوه، تكونوا، لا تقتلوا، ألقوه، كنتم، فاعلين.

وكلمة "الذئب": – هي الأخرى – قد احتلت موقعا حيويا، وتكررت في ثلاثة مواضع: " **إني ليحزنني أن تذهبوا به وأخاف**

أن يأكلَه الذئب ُ وأنتم ْ عنه غافلونقالوا لئن ْ أكله الذئب ُ ونحن عصبةٌ إنا إذا لخاسرون" . يوسف ١٣، ١٤، و " **قالوا يا أبانا بنا نستبقُ وتركْنا يوسفَ عند متاعنا فأكله الذئب ُ** " يوسف ١٧.

وهذه العلامة" الذئب" ترمز إلى المكر و الخداع و الخيانة و الخبث و الكيد و الافتراس... وكلها صفات قبيحة تشير إلى الدلالات التي تشتمل عليها كلمة " الذئب".

وتتطور الأحداث وتنمو حتى يبلغ الخطاب السردي حالة تتعقد فيها المواقف، وتتداخل فيها ملابسات الحبكة السردية، فتصير إشارة تحيل إلى إشارة، ورمزا يومئ إلى رمز، فيفاجأ المتلقي بكلمة " قميص" في قول السارد –الله تبارك وتعالى– : " **وجاءوا على ذب ٍ ، قال بل سوَّلت ْ لكم أنفسُكم أمر ً ا ، فصبر ٌ جميل ٌ** " يوسف ١٨.

وفي كلمة "قميصه" ضمير عائد على يوسف في الآية، وعليه دم، ووصف الدم بـ "كذب" أي: بدم ذي كذب أو مكذوب(٢٢). والدم إشارة إلى الجريمة المقترفة، وفي القميص ثلاث آيات: حين جاءوا عليه بدم كذب، وحين قد قميصه من دبر، وحين ألقي على وجه أبيه فارتد بصيرا.

و العلامة " قميص " من حيث هي وحدة سيميائية نواة في العمل السردي وردت مرتبطة بالدم، والكذب و الفعل الشنيع في البنية السطحية، ودالة على القتل و الإجرام في البينة العميقة.

لهُ تَسَرعِ الإخوة في حبك الجريمة أن جاءوا على قميص يوسف بدم كذب لطخوه به في غير إتقان، فكان ظاهر الكذب حتى ليوصف بأنه كذب. فيقول السارد:" **أباهم عشاء ً يبكون َ قالوا يأبانا إنا ذهبنا نستبقُ وتركنا يوسفَ عند متاعنا فأكله ئب ُ** " يوسف ١٧.

ويحسبون أنها مكشوفة، ويكاد المريب أن ينطق بالحق، فقالوا"**ماأنت َ بمؤمن لنا ولو كُنا صادقين**" يوسف ١٧.

وتتفاعل العلاقات السيميائية الأخرى المدرجة في حقل الوحدات الدالة على كيد الإخوة، نحو: يبكون، سيارة، دلوه، غلام، أسروه بضاعة، ثمن، فتتصهر جميعها في الأحداث السردية، وتعمل على تأجيج عاطفة المتلقي واستجابته، وفي تشويقه إلى متابعة أحداث القصة، لأن الأمر يتعلق بكيد الإخوة، وذلك ظلم له وقع أكثر في النفس البشرية.

وتتابع الأحداث، وتتواصل النكبات فما إن تنتهي نكبة حتى تحل أخرى على يوسف، إذ بعد كيد الإخوة يأتي كيد امرأة العزيز "زليخا"، والنسوة في المدينة.

فقد باع أصحاب القافلة يوسف في مصر بدراهم قليلة للتخلص منه خشية أن يدركهم أهله فينتزعونه منهم(٢٣)، وكان الذي اشتراه العزيز "فوطيفار"وزير الملك، الذي كان على خزائن مصر فأرسله إلى بيته وأوصى امرأته "زليخا" به خيرا، فقال لها: " **أكرمي ُ عسى أن ٌ ينفعنا أو نتخذَه ُ ولداً** " يوسف ٢١.

وكانت هذه المرأة ترعاه وتحنو عليه و تحبه، ولما بلغ أشده أحست في نفسها ميلا إليه، فقد رأت بعين الأنثى جمال يوسف، فخفق قلبها، ولما كان هو فتاها ورهين إشارتها هان عليها ما ينتابها من الشوق و الهيام، وقد كانت غادة في مقتبل العمر.

وقد ترددت وقتا في إظهار شعورها نحو يوسف إلى أن استحوذ الضعف الطبيعي على مشاعرها، فانتهزت فرصة وجوده في يتها يوما، وأخذت تغريه بمفاتنها و محاسنها، بعد أن غلَّقت الأبواب، يقول السارد" الله تعالى:" **وراودته ُ التي هو في بيتها عن نفسه الأبواب َ ، وقالت ْ هَيْت َ لك**" يوسف ٢٣. فأعرض يوسف ونفر منها نفرة الغضوب رافضا الخيانة و الرذيلة:" **معاذ الله ِ إنه ُ ربي َ َ مثواي َ إنه لا يفلِح ُ الظالمون**" يوسف ٢٣

غير أن غريزة السوء التي حركت مشاعر المرأة لم تتركه و حاله، فقد أثرت فيه وجعلته بين فتنة عنيفة تدفع وفضيلة تصد، حتى كاد يستجيب لها، لولا أن رأى برهان ربه:" ، **به، وهمَّ بها لولا أن رأى برهان َ ربه ِ ، كذلك َ لنصرف َ عنه السوء َ و الفحشاء َ ، من عبادنا المُخلَصين**" يوسف ٢٤

فقد رأى يوسف آيات ربه، ونور الله الحق فاستضاء به، فلم يطاوع ميل النفس، و امتنع عن المعصية، وانطلق يجري نحو

الباب يريد الخروج فلحقت به المرأة وأمسكت بقميصه حتى مزقته، وحين فُتح الباب أدركا سيدها "زوجها" لدى الباب، ومن هنا توترت العلاقات بين الشخصيات في البيت، وتحول من حيث هو علامة محورية في السرد إلى هم وغم، بعد أن كان سكينة وحنانا.

وينسج السارد " الله تعالى" بأسلوب شيق إنطلاقا من العلامة السيميائية "قميص" نسيج القصة التي بلغ فيها توتر العلاقات بين الشخصيات **واستبقا الباب وقدّت قميصه من دُبُرٍ وألفيا سيدها لدى الباب** " يوسف ٢٥ .

ومن هنا تبدو قيمة العلامة السيميائية " قميص" من حيث إنها كونت حضورا واضحا في هذه السورة، فقد وردت ثلاث مرات، حيث جاءت نواة محورية في حقل الوحدات السيميائية الدالة على كيد الإخوة، فقد

اهتدى يعقوب عليه السلام إلى فك شفرتها فتنبه إلى كيد أبنائه، وادعاءاتهم، الكاذبة **وجاءوا على قميصه بدمٍ كذبٍ** " يوسف ١٨.

وأرى أن كلمة " قميص" في هذا الموقف –أن تكون من حيث هي وحدة سيميائية– حجة ليوسف لا عليه. فالسارد (الله تعالى) يخبر أن هذه المرأة حاولت بمكرها قلب دلالة الحدث، فبادرت زوجها باتهام يوسف بمحاولة اغتصابها وحرضته على سجنه: " **قالت ما جزاء من أراد بأهلك سوءًا إلا أن يُسجن أو عذابٌ أليمٌ** " يوسف ٢٥.

ولكن يوسف دفع التهمة عن نفسه، وحضر الجدال شاهد من أهلها، فحكم قائلا: إن كان قميصه شق من أمام فقد صدقت في ادعائها، لأن هذا يعني أنه كان مندفعا نحوها وهي تدافع عن نفسها، وإن كان قميصه شق من خلف، فهذا يعني أنه كان يحاول الفرار، فقد كذبت في قولها، وهو من الصادقين، فلما رأى العزيز أن قميص يوسف شق من دبر فدلت العلامة على الملاحقة، وقد بانت الحجة للزوج " العزيز" من حيث إن القميص قد من دبر يقول السارد الحكيم:" **هي راودتني عن نفسي، وشهد شاهدٌ من أهلها إنْ كان قميصه قدّ من قبلٍ فصدقت وهو من الكاذبين، وإن كان قميصه قدّ من دُبُرٍ فكذبت وهو من الصادقين، فلما رأى قميصه قدّ من دُبُرٍ قال إنه من كيدكُنّ إن كيدكُن عظيم، يوسفُ أعرضْ عن هذا واستغفري لذنبكِ إنك كنتِ من الخاطئين**" يوسف ٢٦–٢٩.

يبدو من النص ميل "العزيز" إلى ستر الفضيحة و العفو، فقال ليوسف : تناس ما حدث لك واكتمه، وقال لامرأته : استغفري الله لذنبك وتوبي إليه عن الإثم الذي اقترفته، إنك من الآثمين، غير أن نبأ حادثة الإغراء سرى إلى جماعة من النسوة في المدينة وتناقلته في مجتمعاتهن، وقد أخبر السارد"الله تبارك وتعالى" عن ذلك قائلا:" **وقال نسوةٌ في المدينةِ امرأةُ العزيزِ تراوِدُ فتاها عن نفسِهِ، قد شغفها حبًا إنا لنراها في ضلالٍ مبينٍ** " يوسف ٣٠.

وصل إلى امرأة العزيز اغتياب هؤلاء النسوة، وهنا يقع ما لا يمكن وقوعه إلا في مثل الطبقة الأرستقراطية. ويكشف سياق الخطاب عن مشهد من صنع تلك المرأة " زليخا " الجريئة التي تعرف كيف تواجه نساء طبقتها بمكر كمكرهن وكيد ككيدهن . "**فلما سمعت بمكرهن أرسلت إليهن وأعتدت لهن متكأً، وآتت كل واحدةٍ منهنّ سكّينا وقالت اُخرج عليهن**". يوسف ٣١ . قامت بذلك لتريهن جماله، وكان بحق آية من آيات الخالق في الحسن والجمال.

وفي هذا الموقف تُبرز العلامة السيميائية "سكين" عن وظيفتها في الخطاب السردي، حيث هي من العلامات المركزية. وهذه العلامة "سكين" تتصل بدلالات، منها: التقطيع والذبح والقتل. وكل هذه الدلالات لها وقع في نفس المتلقي، إذ تحرك عواطفه ومشاعره وأحاسيسه، فيضحى متقبلا للخطاب والتفاعل معه. أما البنية الهامشية للعلامة "سكين" فتومئ إلى دلالات، منها: الكره، وحب الانتقام، والقسوة، وكلها –كما يظهر من السياق– صفات كامنة في نفس امرأة العزيز، ولذلك كان أن أقامت للنسوة مأدبة في قصرها –كما يبدو من سياق الخطاب– وندرك من هذا أنهن كن من الطبقة الراقية، فهن اللواتي يدعين إلى المآدب في القصور، وهن اللواتي يؤخذن بهذه الأدوات الدالة على مظاهر التحضر، ويبدو أنهن كن يأكلن، وهن متكئات على الوسائد والحشايا على عادة الشرق في ذلك الزمان، فأعدت لهن هذا المتكأ، وآتت كل واحدة منهن سكينا تستعمله في الطعام. والظاهر أن استعمال السكاكين في الطعام في ذلك العهد له قيمته في تصوير الترف المادي، وبينما هن منشغلات بتقطيع اللحم أو تقشير الفاكهة، فاجأتهن بيوسف: "**فلما رأينَه أكبرنه وقطعن أيديهن وقلن حاشا للهِ ما هذا بشرًا إنْ هذا إلا ملكٌ كريمٌ** " يوسف ٣١.

والتعبير بـ "حاشا لله"، و"إن هذا إلا ملك كريم" فيه دلالات على تسرب شيء من ديانات التوحيد في ذلك الزمان.

يظهر السياق أن المرأة انتصرت على نساء طبقتها، وأنهن لقين من حسن يوسف الإعجاب والدهشة والذهول، فقالت قولة المرأة المنتصرة التي لا تستحي أمام النساء من بنات طبقتها، والتي لا تملك عليهن في هذا الموقف إلا أن تفخر عليهن بأن يوسف في متناول .ها، وهو الخادم في بيتها، وإن خاب تقديرها مرة فلن يخيب أخرى: **قالت فذلكُنَّ الذي لمتُنَّني فيه**" يوسف٣٢.

وقد دفعها رأي النسوة في يوسف لما خرج عليهن على ملاحقته وإجباره على فعل المعصية، "**لم يفعلْ ما آمرهُ ليسجنَنَّ وليكوناً من الصاغرين**" يوسف٣٢. و إصرار المرأة وإغراؤها الجديد في ظل التهديد، ويسمع يوسف هذا القول في مجتمع النساء المبهورات المبديات لمفاتنهن في مثل هذه المناسبات. ويفهم من سياق الخطاب أنهن كن مفتونات فاتنات في مواجهته، فإذا هو يتضرع إلى ربه مناجيا: **قال ربِّ السجنُ أحبُّ إليَّ مما يدعونني إليه**" يوسف ٣٣. ولم يقل: "مما تدعوني إليه"، ليكون الخطاب موجها للمرأة، ن جميعا كن مشتركات في دعوته وإغرائه، سواء بالقول أم باللفتات والإيماءات، وإذا هو يستنجد ربه لأن يصرف عنه محاولاتهن لإيقاعه في حبائلهن مخافة أن يضعف في لحظة من اللحظات أمام إغرائهن الدائم، فيقع في مستنقع الرذيلة، وذلك ما يخشاه عن نفسه، فدعا الله مخلصا أن ينقذه منه(٢٤): "**عني كيدَهن أصبُ إليهنَّ وأكنْ من الجاهلين فاستجاب له ربُّه فصرفَ عنهُ كيدَهُنَّ ه هو السميعُ العليم**" يوسف ٣٤.

وفي قول السارد "الله تعالى: **ثم بدا لهم من بعد ما رأَوُا الآيات ليسجنُنَّهُ حتى حين**" يوسف٣٥. دلالة على براءة يوسف من التهمة، فقد رأى العزيز والنسوة العلامات الناطقة براءته. ولعل المرأة كانت قد يئست من محاولاتها بعد التهديد، ولعل الأمر –أيضا– قد زاد شيوعا في الطبقات الاجتماعية الأخرى، وهنا لا بد أن تحفظ سمعة الأكابر، فهم ليسوا بعاجزين عن سجن فتى بريء، كل ما في لأمر أنه لم يستجب للمعصية، وأن امرأة من الوسط الاجتماعي الأرستقراطي قد فتنت به واشتهرت بحبه، ولاكت الألسن أخبارها في أوساط المدينة، ولذلك رأى العزيز أن يدخله السجن، ليمحو العار، ويوهم الناس أن يوسف معتد خائن، وزوجته بريئة.

وتتنامى الأحداث السردية، وتتطور المواقف، وتتعقد العلاقات بين الشخصيات، فتتوتر وتتأزم، فيدخل يوسف السجن، وينتقل بذلك من حياة اللين إلى حياة القسوة، ويقص السارد الأحداث بدقة: **ودخل معه السجنَ فتيان**" يوسف ٣٦.

ويختصر السياق ما كان من أمر يوسف في السجن، وما ظهر من إحسانه وصلاحه، فوجه إليه الأنظار، وجعله موضع ثقة المساجين، وفيهم الكثيرون ممن ساقهم القدر مثله للعمل في القصر والحاشية، فغضب عليهم في نزوة من النزوات العارضة، فزج بهم في السجن. يختصر سياق الخطاب كل هذا، ليعرض مشهد يوسف في السجن وإلى جواره فتيان أنسا إليه، فهما يقصان عليه رؤيا رأياها، ويطلبان إليه تفسيرها، لما يتوسمانه فيه من الصلاح والإحسان والعلم(٢٥): "**قال أحدهما: إني أراني أعصر خمراً وقال الآخر إني أراني وق رأسي خبزاً تأكلُ الطيرُ منهُ نبئْنا بتأويله إنا نراكَ من المحسنين**" يوسف ٣٦.

يبرز النص كلمة "سجن" وهي علامة سيميائية محورية في عمليات السرد، إذ تومئ دلالاتها إلى فقدان الحرية، والطعن في الشرف والقيام بالخطأ، وما إلى ذلك من هذه المعاني التي كان سببها السجن. أما دلالتها الهامشية فترتبط بالأمل والدعوة إلى عبادة الله، ومن هنا فعلامة "السجن" من حيث هي كيان سيميائي قد شحنت بكل الإيحاءات والإيماءات، وكانت أمنا على يوسف، حيث أنعم الله تعالى عليه بنعمة العلم والتأويل.

٣– الوحدات السيميائية الدالة على العلم وتأويل الرؤى:

ينتقل السرد إلى وصف أحداث جديدة، ومواقف معقدة، فقد دخل يوسف السجن، وكان فاتحة خير له، لأنه ابتعد عن المكر والفتنة، وقد صادف أن دخل معه السجن فتيان من خدم الملك، وهما رئيس السقاة "نبو"، ورئيس الخبازين "ملحب" بتهمة المؤامرة على الملك، وبعد زمن رأى كل منهما رؤيا قصها على يوسف، "**أحدُهما إني أراني أعصرُ خمرا، وقال الآخر إني أراني أحملُ فوق رأسي خبزاً ، الطيرُ منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين**" يوسف٣٦. وطلب هذا الفتيان من يوسف تأويل الحلمين، وذلك بعد أن لمسا فيه العلم بتفسير الأحلام، وما اتصف به من الصلاح والتقى، فقال لهما يوسف مؤكدا نعمة تفسير الرؤى، ومعترفا بنعمة أخرى هي علم

الغيبيات بما يوحي الله إليه، "**عام ٌ تُرْ زَقَانِهِ إلا نبأتُكما بتأويله قبلَ أن يأتيَكما ذلكما مما علمني ربي إني تركتُ ملةَ ومٍ لا يؤمنون بالله وهو بالآخرةِ هم كافرون**" يوسف ٣٧.

قد اغتنم يوسف فرصة احترام السجناء له، وإعجابهم به لما ينبئهم من تأويل الأحلام، وما يعلمهم به من أنباء الغيب، فأخذ يكشف لهم عن نفسه، ويدعوهم إلى عبادة الله وتوحيده. وقد أخبر السارد الحكيم عن ذلك، فقال: " **ملةَ آبائي إبراهيمَ وإسحاقَ ويعقوبَ ما نُشْرِكَ بالله من شيءٍ، ذلك من فضلِ الله علينا وعلى الناسِ ولكنَّ أكثرَ الناسِ لا يشكرون. احِبَيِ السجنِ أأربابٌ خيرٌ أمِ اللهُ الواحدُ القهارُ. من دونه إلا أسماءً سمَّيْتُمُوها أنتم وآباؤكم ما أنزل بها من سلطانٍ إنِ الحكمُ إلا للهِ تعبدوا إلا إياه ذلك الدينُ القيِّمُ ولكنَّ أكثرَ الناسِ لا يعلمون**" يوسف ٣٨-٤٠.

لما أتم يوسف عظته لرفيقيه، أخذ يجيبهما عما سألاه من تفسير رؤيتيهما. وهنا تنكشف دلالة الوحدات السيميائية، وتظهر قيمتها في البناء السردي، ذلك أن "الخمر" و"الرأس" و"الخبز" كلها علامات، فقال: "**يِ السجنِ أما أحدُكُما فيسقي ربَّهُ خمراً، وأما الآخرُ فتأكلُ الطيرُ من رأسِهِ** " يوسف ٤١. فقد فك يوسف شفرة العلامات السيميائية: الخمر، الرأس، الطير، فأحد السجينين، وهو رئيس لسقاة سيفرج عنه، ويظل خادما للملك كما كان، وأما الثاني، وهو رئيس الخبازين فسيصلب، وتأكل الطير من رأسه، لأنه سيتبين اشتراكه في المؤامرة على حياة الملك. وهكذا كانت العلامة "الخمر" إشارة إلى استمرار العطاء والسقي في قصر الملك، وكانت العلامة "الطير" مؤشرا للهلاك والفناء.

في ظل هذه الأحداث والصراع بين الموت والحياة والعدل والظلم، شعر يوسف بمرارة السجن وقساوته، من حيث اتهم وسجن ظلما، وبدا له أن رئيس السقاة على وشك الخروج من السجن والمثول بين يدي الملك أدلى يوسف برجائه إليه أن يذكر قصته لدى الملك، وما وقع له من ظلم عساه أن يعيد التحقيق في أمره، لتظهر له براءته فيرفع عنه ما لحق به من ظلم: "**ل للذي ظنَّ أنَّهُ ناجٍ منهما اذكرني عند ربِّك**" يوسف ٤٢. ولكن فرح رئيس السقاة ومشاغله أنسته أن يذكر يوسف عند الملك، وكان من جراء هذا النسيان أن مكث يوسف في السجن سنين، لا تقل عن ثلاث، يقول السارد "الله تعالى": "**فأنساهُ الشيطانُ ذكرَ ربِّه فلبثَ في السجنِ بضعَ سنين**" يوسف ٤٢.

وتشاء الأقدار أن رأى الملك في منامه رؤيا أثارت اضطرابه وأوجس منها خيفة، فجمع الحكماء والكهنة، وقل لهم: "**ي أرى سبعَ عجافٌ، وسبعَ سنبُلاتٍ خُضْرٍ وأخرَ يابساتٍ يا أيها الملأُ أَفْتوني في رؤيايَ إنْ كنتم للرؤيا تَعْبُرُونَ** " يوسف ٤٣. وعجز الملأ عن تأويلها، وفي تلك الأثناء تذكر السجين الناجي -وكان ساقيا للملك- أن يوسف يحسن التأويل، فطلب أن يؤذن له في عرض رؤيا الملك: "**وقال الذي نجا منهما وادَّكرَ بعدَ أمةٍ أنا أنَبِّئُكم بتأويله فأرسلون. فُ أيها الصديقُ أفتِنا في سبعِ بعٌ عجافٌ وسبعِ سنبلاتٍ خُضْرٍ وأُخَرَ يابساتٍ لَعَلِّي أرجِعُ إلى الناسِ لعلهم يعلمون**" يوسف٤٦،٤٥.

يلحظ أن الوحدات السيميائية في هذا الخطاب هي الرمز سبعة للبقرات السمان، والسبع العجاف، والسبع سنبلات الخضر، والأخر اليابسات.

أخذ يوسف في تفسير رؤيا الملك، وكانت تحمل في مضمونها حلول أزمات وكوارث، فلم يكتف بما تدل عليه الرؤيا من نوائب ستحل بمصر، بل وصف الحلول الناجعة للخروج من الأزمة الخانقة التي ستمر بها البلاد، فها هو يقول لرئيس السقاة: "**عونَ سبعَ دأباً فما حصدتُم فذروهُ في سنْبُلِه إلا قليلاً مما تأكلون. يأتي من بعد ذلك سبعٌ شدادٌ يأكلن ما قدمتم لهنَّ إلا قليلا مما تُحصِنون. ثم يأتي من بعد ذلك عامٌ فيه يغاثُ الناسُ وفيه يَعْصِرون**". يوسف ٤٧-٤٩.

نقل رئيس السقاة تفسير الرؤيا إلى الملك، فابتهج بها وعلم أن تأويلها وفك رموزها ينسجم مع رؤياه، مما يدل على عبقرية عقل مفسرها، فأمر باستدعائه ليستوضحه بعض التفاصيل "**وقال الملكُ ائْتوني بهِ** " يوسف ٥٠. فذهب الرسول إلى يوسف يبلغه رغبة الملك، فلم يتلهف للخروج من السجن، بل أصر على البقاء حتى ترفع عنه التهمة التي ألصقت به ظلما، وطلب من الرسول أن يرجع إلى الملك ويطلب منه التحقيق في المؤامرة التي حيكت ضده، ويستجوب النسوة اللائي حضرن مأدبة امرأة العزيز وقطعن أيدهن في تلك المأدبة

عن أسباب سجنه، ليكن شاهدات في قضيته.

٤-الوحدات السيميائية الدالة على التحقيق في المؤامرة والبراءة:

لقد دخل يوسف السجن بسبب تهمة تخل بالشرف، ولبث في السجن مدة سنوات، فلو خرج بأمر الملك معفوا عنه، لظلت التهمة لاصقة به، لا يستطيع دفعها، لذلك طالب بإعادة التحقيق في التهمة التي وجهت إليه، وأن يخاطر برفض المثول بين يدي الملك حتى ينتهي التحقيق إلى براءته التي يعلمها العزيز، إذ شهد ببراءته من قبل(٢٦): "**جاءه الرسولُ قال ارجِعْ إلى ربِّك فاسألهُ ما بالُ ي قَطَّعن َ أيْدِ يَهُنَّ إنَّ ربي بكيدهِنَّ عليم**". يوسف ٥٠.

يعد هذا الخطاب التفاتا من يوسف إلى الماضي، والعودة إلى الماضي هي سمة فنية مهمة في الطرح السيميائي، حيث يوصف هذا بالارتداد في العمل السردي، وهو العودة إلى فكرة وردت في سياق ما، فأرجئ تقديمها لهدف فني، كالربط بين الزمن الماضي والحاضر، وربط أحدهما بالآخر بطريقة فنية لا شك أنه يعطي الخطاب ديناميكية وحركية وتجددا.

والظاهر أن القارئ "المتلقي" قد شعر بهذه اللفتة الفنية في هذا الخطاب السردي، حيث أعادته إلى حادثة كان فيها يوسف –عليه السلام– متهما بالاعتداء على شرف امرأة العزيز "زليخا"، ولم ينصفه سيده "العزيز" ولا النسوة المعجبات بجماله، واللائي التزمن الصمت في البداية، وهنا تبرز كلمة "النسوة" في الخطاب باعتبارها وحدة سيميائية، إذ يعتمد يوسف عليهن، فطلب سؤال النسوة، ولم يطلب سؤال رأة العزيز، لأنه تصور أن هؤلاء النسوة أدنى على قول الحق منها، وأرسل الملك إلى امرأة العزيز وإليهن، ولما مثلن بين يديه: "**قال ما إذ راودتُن يوسفَ عن نفسهِ قلن حاشَ للهِ ما علمنا عليه من سوءٍ** " يوسف ٥١.

والواضح أن ضمير امرأة العزيز استيقظ في هذا الوقت، وما كان منها إلا أن تعترف كما يعترف كل من تحركت فيه دواعي الحق، يقول السارد "الله تعالى" **قالت امرأةُ العزيزِ الآن حَصْحَصَ الحقُّ أنا راودتُهُ عن نفسهِ وإنَّه لَمِنَ الصادقين. ك ليعلمَ أني ءُ بالغيبِ وأنَّ اللهَ لا يهدي كيدَ الخائنين**" يوسف ٥١-٥٢، ولكنها حتى مع اعترافها بالخطأ والكيد، لا تريد أن تجعل نفسها بدعا ن الناس، وإنما راحت تلتمس سبب الخطيئة لدى النفس البشرية، وليس في ضعفها، فيعبر القرآن الكريم عن نفسيتها في ذلك الموقف **وما أُبَرِّئُ نفسي** "**إنَّ النفسَ لأَمارَةٌ بالسوءِ إلا ما رحمَ ربِّي إنَّ ربِّي غفورٌ رحيمٌ** " يوسف ٥٣. أي: أن من طبائع النفس الإنسانية أن تأمر بالسوء.

وهكذا نجد امرأة العزيز تثور على نفسها الأمارة بالسوء، فتحطم أوامرها. ومن حيث هي وحدة سيميائية في البناء السردي نجدها تتحرك على مساحة الخطاب السردي، حيث برزت على سطحه ودلت على معاني الشجاعة والحق والصراحة. وقد برأ الله يوسف مما كادت له امرأة العزيز، وعلم الناس أنه سجن ظلما، وخروجه من السجن في هذه الحال فإنه خروج البريء المخلص لربه الذي استحق حتى في السجن أن يوصف بلقب الصديق"**يوسفُ أيها الصديق**" يوسف ٤٦.

ولما علم الملك ببراءة يوسف، وأعجب بتفسيره للرؤيا، رأى أنه ينبغي الحرص عليه والانتفاع به: "**وملكُ ائْتُوني به أستخلصْهُ فلما كلَّمهُ قال إنك اليومَ لدينا مكينٌ أمينٌ** " يوسف٥٤. ويفتح الله على يوسف فتحا مبينا من خلال حلقات السرد المثيرة، حيث ينقله من الرق إلى السيادة، ومن الحزن إلى الفرح؛ فيعجب به الملك، ويستخلصه لنفسه، ويوليه وزارة المال وأمر الخزائن في مصر.

٥- الوحدات السيميائية الدالة على إنعام الملك على يوسف بخزائن مصر:

وقف الملك على صحة براءة يوسف وعفته مما اتهم به، فازداد ثقة به خصوصا وقد آنس منه ذكاء وعلما حين أول رؤياه، والتدبير الذي اقترحه للخروج من الأزمة الاقتصادية التي ستعيشها البلاد "مصر"، ورأى الملك وهو الشامي الأصل أنه يوجد بينه وبين يوسف صلة قربى من حيث الجنس، فهما ليسا مصريين في الأصل. كل ذلك كان له وقع قوي في نفس الملك، فأحبه وقربه إليه، وأرسل إليه رسولا يبلغه نتيجة التحقيق واعتراف امرأة العزيز ببراءته ورغبة الملك في المثول بين يديه للإنعام عليه، فلم يتردد يوسف من تلبية الدعوة، وكلمه بما جعله يزداد به إعجابا وتعلقا، حينئذ طمأنه الملك على أنه ذو مكانة وفي أمان، فليس بالفتى الموسوم بالعبودية، إنما هو مكين، وليس هو المتهم بالتهديد بالسجن، إنما هو أمين "**...مهُ قال إنك اليومَ لدينا مكينٌ أمينٌ** " يوسف ٥٤.

وتلك المكانة وهذا الأمان لدى الملك وفي حماه، فماذا قال يوسف؟ لقد طلب ما يرى أنه قادر على تحمله من الأعباء في الأزمة القادمة، التي أول بها رؤيا الملك، وكان قويا في إدراكه لحاجة الموقف إلى خبرته وأمانته، محتفظا بكرامته وعزته: "**الَ اجعلني على الأرضِ إنِّي حفيظٌ عليمٌ** " يوسف ٥٥.

م يكن يوسف يطلب لشخصه وهو يرى إقبال الملك عليه، فيطلب أن يجعله على خزائن الأرض، وإنما كان فطنا ذكيا في اختيار الوقت الملائم الذي يستجاب له فيه الطلب، ليقوم بالواجب في أشد أوقات النكبة، وليكون مسؤولا على إطعام شعب هو منه وشعوب تجاوره طوال سبع سنوات عجاف.

ويلحظ انتقال السرد في هذا الحقل من الضيق إلى الفرج، ويقف السياق لينبه إلى أن هذا التدبير من الله تعالى، وبمثله قدر ليوسف التمكين في الأرض، ويشير إلى أنه ماض في الطريق، ليعلمه الله من تأويل الأحاديث. ويعقب السياق على هذا الابتداء في تمكين يوسف بما يدل عليه من أن قدرة الله غالبة، وبأنه مالك"**وكذلك مكَّنا ليوسفَ في الأرض يتبوأُ منها حيثُ يشاءُ** " يوسف ٥٦.

وتبرز في هذا التمفصل عدة وحدات سيميائية لتدل على الملك ومنها: خزائن، بضاعة، الكيل، المتاع، جهاز، السقاية، وعاء، العير، العرش.

وتبرز الوحدة السيميائية "خزائن الأرض" فتسمو على كل الوحدات، فالأرض هيئة ناطقة، تعني أحد كواكب المجموعة الشمسية، أو المعمورة التي يسكنها البشر.

والأرض من حيث هي وحدة سيميائية تومئ بمعاني النماء والعطاء، والتناقص كالحياة والموت والحب والكره، والخطيئة والمغفرة، والتمكين وعدم التمكين، وقد مكن الله ليوسف في الأرض فتولى الإشراف على تخزين الغلال وتوفيرها لسنين القحط والجفاف.

وكانت السنون السبع عجافا –كما ذكر القرآن– فأصابت مصر ومن حولها، فكانت القوافل التجارية تأتي إلى مصر طلبا للتبادل التجاري، وكان يوسف يشرف بنفسه على تزويد القوافل، ويعقد مع تجارها صفقات، يأخذ منهم ما يعرضون، ويمدهم بما اختزنه من غلال الأرض، وكانت من بين القوافل الوافدة إلى مصر قافلة إخوته "**وجاء إخوةُ يوسفَ فدَخلوا عليه فعَرفهُم وهم له منكرون**" يوسف ٥٨.

وصل إخوة يوسف إلى مصر، فرأتهم العيون المرصدة قادمين بعدد يلفت الانتباه، فأخذوهم إلى يوسف وأدخلوا عليه في قصره، فعرفهم بملامحهم وكلامهم وأزيائهم الكنعانية، أما هم فلم يعرفوه، لطول مدة الفرقة، وتغير شكله، يضاف على هذا وجوده على رأس وزارة المال، وتكلمه باللغة المصرية، وتغير اسمه لأن ملك مصر أطلق على يوسف اسم "صفنات فعينع"بمعنى مخلّص العالم.

وهكذا يدفع السارد "الله تعالى" شخصيات القصة دفعا لا مجال فيه للمفاجأة، فجاءت الأحداث مثيرة، وتحمل بين طياتها أسرارا يانية، فقد أنزل يوسف إخوته ضيوفا عليه، وكال لهم القمح والشعير كيلا زائدا عن حقهم، وأعطاهم زادا للطريق، ولم يكشف لهم أمره، حتى يبلغ هدفه، ولما تأهبوا للرحيل قال: "**ائتوني بأخٍ لكم من أبيكم ألا ترونَ أني أوفِ الكيلَ وأنا خيرُ المُنزلينَ . فإن لم تأتوني بهِ فلا كيلَ لكم عندي ولا تقربونِ** " يوسف ٥٩،٦٠.

تحتل الوحدة السيميائية "أخ" في هذا الخطاب موقعا حيويا، إذ معناها المركزي يوحي إلى أخ يوسف الصغير "بنيامين" وهو شقيقه، وعندما طلب يوسف من إخوته إحضار أخيهم من أبيهم، تشاوروا واستقر رأيهم على الاستجابة، وخاطبوه قائلين: "**سنراودُ عنهُ أباهُ وإنا لفاعِلونَ** " يوسف٦١.

لأن هذه الرسالة مشفرة، متى نقلت إلى أبيهم أوقعته في استغراب وجعلته يظن أن لهذا الرجل المصري المشرف على خزائن مصر مغزى في الطلب، وإلا فمن أعلمه أن لهم أخا من أبيهم؟ وما هي علاقته به؟ فكأن هذا الطلب من يوسف ما هو إلا رسالة مشفرة من يوسف لأبيه، يضاف إلى ذلك تجهيز يوسف إخوته بما يلزمهم في سفرهم وزيادة الكيل. فيعقوب أدرك من هذه الرموز أن ابنه يوسف بمصر بدليل أنه قال لأبنائه عند رجوعهم لمصر: "**يا بَنيَّ اذهبوا فتحسَّسوا من يوسفَ وأخيهِ ولا تيأسوا من رَوحِ الله** " يوسف ٨٧. أما الدلالة الهامشية للفظة "أخ" فتومئ ليوسف –وكذا المتلقي– بالكيد والمكر والمؤامرة.

ولما هم الإخوة بالرحيل أمر يوسف خدمه بأن يدسوا البضاعة التي أحضروها بقصد الاستبدال في أمتعتهم دون أن يشعروا، أراد

يوسف بهذا العمل أن يحمّل إخوته متى عادوا إلى الشام وعرفوا حسن صنيعه أن يحسنوا الظن به ويطمئنوا إليه، ويشجعهم ذلك على الإتيان بالأخ الأصغر، **فلما رجعوا إلى أبيهم قالوا يا أبانا منع منا الكيل فأرسل معنا أخانا نكتل وإنا له لحافظون. هل آمنكم عليه إلا كما أمنتكم على أخيه من قبل فالله خير حفظاً وهو أرحم الراحمين** "يوسف ٦٣،٦٤.

وافق يعقوب على طلب أبنائه مضطرا، داعيا الله أن يحفظ ابنه. وكان إخوة يوسف يجهلون ما فعل وزير المال من رد بضاعتهم : "**ولما فتحوا متاعهم وجدوا بضاعتهم ردت إليهم قالوا يا أبانا ما نبغي هذه بضاعتنا ردت إلينا ونمير أهلنا ونحفظ أخانا ونزداد كيل بعير ذلك كيل يسير** " يوسف ٦٥.

نجد لفظة "متاع" من حيث هي وحدة سيميائية تمثل مركز الثقل الدلالي، ومحور العملية السردية، لأنها تحمل رسالة يوسف الرمزية لأبيه، وقد تذرع الأبناء بالبضاعة التي وجدوها في أمتعتهم لاستمالة أبيهم للموافقة على إرسال أخيهم "بنيامين" معهم لجلب المؤن من مصر، وطمأنوه بأنهم سيحرصون على العناية به، وفوق ذلك يزداد قوتهم حمل بعير، فاستجاب لهم غير أنه اشترط عليهم الأخذ منهم عهدا بأن يحافظوا عليه: "**قال لن أرسله معكم حتى تؤتون موثقا من الله لتأتنني به إلا أن يحاط بكم فلما آتوه موثقهم قال الله على ما نقول وكيل** " يوسف ٦٦.

وكان يعقوب عليه السلام بدافع الشفقة والعطف يوصي أبناءه عند دخولهم مصر بأن يدخلوا من أبواب متفرقة، لئلا يلفتوا الأنظار، وقد يكون في ذلك ما يخافه عليهم، "**ولما دخلوا على يوسف آوى إليه أخاه قال إني أنا أخوك فلا تبتئس بما كانوا يعملون** " يوسف ٦٩.

ثم أظهر يوسف رغبته لأخيه في استبقائه عنده، كتمهيد لإحضار والديه إلى مصر، وأن الطريقة التي ارتآها هي نسبة السرقة إليه، وحجزه ليكون بجانبه وآنسا لوحدته، فقبل بهذه التهمة إرضاء لأخيه، فحفظ السر ولم يبحه لإخوته: "**فلما جهزهم بجهازهم جعل السقاية في رحل أخيه، ثم أذن مؤذن أيتها العير إنكم لسارقون . قالوا وأقبلوا عليهم ماذا تفقدون قالوا نفقد صواع الملك ولمن جاء به حمل بعير وأنا به زعيم** " يوسف ٧٠-٧٢

يبرز النص السردي -هنا- عن الموقف الجديد الذي صارت إليه القصة حيث تعقدت أحداثها وتشابكت مواقفها، وتأزمت العلاقات بين الشخصيات وتوترت؛ فيوسف يكيد لأخوته، حيث جهزهم بمثل ما جهزهم به في المرة الأولى وزادهم حملا لأخيه بنيامين، وأخذ بنفسه المكيال الرسمي الذي كانوا يكيلون به، ووضعه بين بضاعة أخيه بنيامين، ولما تفقد أعوان يوسف المكيال فلم يجدوه، فهم لم يكيلوا عندئذ إلا لهؤلاء الإخوة، فلم يترددوا في اتهامهم بسرقة المكيال، فنادى أحد الأعوان: أيها الركب قفوا إنكم سارقون.

وكلمة "السقاية"من حيث هي علامة سميائية تصبح لغزا من ألغاز القصة، لا يعلم مفاتيحها إلا السارد(الله تعالى)، ويوسف و أخوه. وهكذا يتحقق كيد يوسف لإخوته وفق إرادة الله تعالى فالشخصيات تقوم بأعمال رتبها الله تعالى منذ الأزل؛ فقد كاد الإخوة ليوسف، وهنا تتدخل إرادة الله ليكيد لإخوته فاتهموا بالسرقة، فأنكروا، واقسموا على براءتهم من السرقة والفساد:" **قالوا تالله لقد علمتم ما جئنا لنفسد في الأرض وما كنا سارقين** " يوسف ٧٣.

بفضل تقنية الكيد نمت أحداث القصة وتقدمت نحو تحد يكشف عن اتهام مباشر، فقد سأل أعوان يوسف الإخوة عن عقوبة من اقترف جريمة السرقة، ولوثوق أبناء يعقوب من براءتهم: "**قالوا جزاؤه من وجد في رحله فهو جزاؤه كذلك نجزي الظالمين** " يوسف ٧٥ .

وصار أمر التفتيش إلى يوسف "**فبدأ بأوعيتهم قبل وعاء أخيه ، ثم استخرجها من وعاء أخيه** " يوسف ٧٦.

بدأ يوسف بتفتيش أمتعة إخوته قبل أمتعة أخيه " بنيامين " حتى لا يظهر أن أمر السرقة مدبر وقد بدا للمتلقي أن أخ يوسف سارق بحق، يقول الله تعالى: "**كذلك كدنا ليوسف ما كان ليأخذ أخاه في دين الملك إلا أن يشاء الله** " يوسف ٧٦.

وهكذا دبر الله الأمر ليوسف لأنه ما كان في مقدوره أخذ أخيه بموجب شريعة مصر التي تعاقب السارق بعقوبة أخرى، ولكن الله وفقه إلى ترتيب الأسباب ليحفظ أخاه عنده، فيصير رقيقا لدى صاحب المتاع مدة معينة. وهكذا فإن الله يرفع من يشاء في العلم و الحكمة و التدبير كما رفع يوسف:" **وفوق كل ذي علم عليم** " يوسف ٧٦.وقد أراد الله تعالى بهذا الموقف أن يظهر صفة من صفاتهم

القبيحة المترسبة في نفوسهم و هي الكذب (٢٧)؛ فقد كذبوا على أبيهم من قبل وزعموا أن يوسف أكله الذئب. وهنا تنصلوا باعتذار يبرئ جماعتهم دون بنيامين، ويطعنه هو ويوسف فقالوا: " **ر قَ أخٌ لهُ من قبلُ فأسَرَّها يوسفُ في نفسه ولم قالَ أنتمْ شرٌ مكانًا و الله أعلم بما تصفُون** " يوسف ٧٧.

وتستخدم علامة "أخ" مرة أخرى في هذا الخطاب فتعيد إلى ذهن يوسف الأحداث الماضية ، فتوحي إليه بدلالات الكذب و لخيانة و الكيد الصادرة عن الإخوة، إذ الأمر مرتبط بفتى له أب طاعن في السن وهو متعلق به، فلم ينفعهم ذلك هذه المرة، فراحوا يسترحمون**يأيها العزيز إنّ له أبًا شيخاً كبيرًا فخُذ أحدنا مكانَهُ إنا نَراكَ من المحسنين . معاذَ الله أن نأخُذَ إلا نا متاعَنا عندهُ إنّا إذًا لظالمونَ** " يوسف ٧٨،٧٩.

فلما يئس الإخوة من إقناع العزيز" يوسف" ختلوا بأنفسهم وأخذوا يتشاورون في موقفهم مع أبيهم، فانتهى الرأي إلى أخيهم الأكبر "رأوبين" الذي قال: " **اكم أخذَ عليكم موثقًا من الله ومن قَبلُ ما فرطتم في يوسفَ فلن أبرحَ الأرضَ حتى يأذنَ لي ، وهو خيرُ الحاكمينَ ارجعوا إلى أبيكم فقولوا يأبانا إنَّ ابنَكَ سرقَ وما شَهدنا إلا بما علمنا وما كنا للغيبِ حافظين. لِ القريةَ التي كُنا فيها والعيرَ التي أقبلنا فيها وإنا لصادقون** " يوسف ٨٢،٨٠.

تبرز عدة وحدات سيميائية دالة في هذا الخطاب كالعزيز، الإخوة، الأب، يوسف، و القرية، والعير. فالوحدة السيميائية " العزيز" ينطلق منها السرد و الحوار بين الشخصيات، فتحتل موقعا حيويا في عملية السرد، حيث إن العزيز رأى ما حدث ليوسف مع المرأة "زليخا" و النسوة في المدينة، فعوقب بالسجن ظلما، وهو في هذا الخطاب يشهد مكر الإخوة، و الكيد له ولأخيه.

وتتفاعل العلاقات السيميائية الأخرى كالإخوة و الأب ويوسف و القرية و العير، لتبرز الموقف الجديد. يُعدُّ العلامتان "القرية" و"العير" حجة ارتكز عليها الأخ الأكبر، ليخبر أباه بما حدث، فهيج الخبر أحزانه وضاعف آلامه لفقد ابنه الثاني، ولم يصدقهم، من عُهدَ إليه الكذب لا يصدق، ولو تكلم بالصدق، و هو المفجوع بما كادوا ليوسف من قبل، وصرح باتهامهم قائلا: " بل **سولت لكم صبرٌ جميلٌ عسى اللهُ أن يأتيَني بهم جميعا إنهُ هوَ العليمُ الحكيمُ** " يوسف ٨٣.

أعرض يعقوب عن أبنائه، وقد غمره الأسى و الحزن، فنكبته بابنه بنيامين ذكرته بنكبته بيوسف ، فقال: " **أسفي على وابيضّتْ عيناهُ من الحزنِ فهو كظيمٌ** " يوسف ٨٤.

و العلامتان "ابيضت" و"عيناه" تدلان على حال يعقوب وقد اعتراه الحزن. أما الوحدة السيميائية "يوسف" –هنا – ذكرت المتلقين " الإخوة " بكيدهم القديم ليوسف، فنشطت مشاعرهم الراكدة، ففوجئوا بتأسف أبيهم على يوسف بدل ابنه الصغير المتهم بالسرقة ، وحرك فيهم ذلك عاطفة الغضب، فاحتجوا على أبيهم احتجاجا غير متأدب قائلين:" **رُ يوسفَ حتى تكونُ حرَضًا أو تكونَ ن الهالكين. قال إنما أشكوا بثّي وحُزني إلى الله و أعلمُ من اللهِ ما لا تعلمون**" يوسف ٨٦،٨٥.

و الثقة في الله تعالى تحيي الأمل، ولذلك لم يذهب الحزن برجاء يعقوب في عودة ولديه إليه، وهنا يشير الخطاب السردي إلى أن نفس يعقوب قد هدأت، فأمر بنيه بأن يعودوا إلى مصر و ينظموا إلى أخيهم الكبير باحثين عن يوسف وأخيه، فقال: " **بنيَّ اذهَبوا فَ وأخيهِ ولا تيأسوا من روْحِ اللهِ إنه لا ييأسُ من روْحِ اللهِ إلا القومُ الكافِرونْ** " يوسف ٨٧.

استجاب الإخوة لطلب أبيهم في البحث عن يوسف و أخيه، فنظموا رحلة تجارية، ودخلوا على يوسف في ديوانه لاستعطافه في سبيل إخلاء أخيهم بنيامين، فمهدوا طلبهم بعرض ما هم عليه من بؤس وحرمان حتى يرق قلبه لهم و ينالوا مبتغاهم، و:" **الوا يأيُها الضُّرُّ وجئنا ببضاعةٍ مُزجاةٍ فأوفِ لنا الكيلَ وتصدَقْ علينا إنَ اللهَ يجزي المتصدقِينَ** " يوسف ٨٨.

رأى يوسف أن إخوته قد اشتكوا إليه بشكوى تنم عن رقة الحال، فتأثر من بؤسهم واغتنم الفرصة في سياق بلغت فيه القصة ذروتها، و بلغ السرد غايته، فاعتزم على إظهار نفسه لهم، فذكرهم بما كان لهم من الكيد له و العدوان عليه في الماضي، وفي التفريط في أخيه حاضرا، فقال: **هلْ علمتُم ما فعلتم بيوسفَ وأخيهِ إذْ أنتم جاهلون**" يوسف ٨٩.

وتطرح الوحدة السيميائية "يوسف" بإيحاءاتها المعنوية على المتلقين، فتعود الأحداث و الذكريات، فأمعنوا فكرهم في مغزى

الخطاب، وبدا لهم أنهم أمام علامة تحتاج إلى تحليل، فدققوا في نظرهم، وانتقلوا من دور الإنكار ليوسف إلى دور الشك في أن الذي يخاطبهم هو يوسف، فقالوا له وهم مضطربو الحواس: " **لأنت يوسفُ قال أنا يوسفُ وهذا أخي قد منَّ اللهُ علينا، إنه من يتقِ ويصبرْ فإن اللهَ لا يُضيعُ أجرَ المحسنين**" يوسف ٩٠.

وما كاد يوسف يتم خطابه حتى تحققوا أنه هو أخوهم المفقود، ثم أرادوا أن ينتحلوا عذرا يبرئون أنفسهم، ويتخلصون به من عقاب أخيهم، الذي قد يحل بهم، فلم يجدوا ما يعتذرون به إلا الاعتراف: **قالوا: تاللهِ لقد آثرَكَ اللهُ علينا وإنْ كنا لخاطئين . قال لا تثريبَ عليكمُ اليومَ يغفرُ اللهُ لكمْ وهو أرحمُ الراحمين** " يوسف ٩١،٩٢.

يجعل السارد " الله سبحانه " من كلمة "يوسف" – من حيث حي وحدة سيميائية مركزية في النظام السيميائي، و شخصية محورية في البناء السردي– قطبا لسانيا متجددا بسبب المواقف و الأحداث، إذ هي حينما استخدمت في الخطاب الاستفهامي: " **أئنك لأنت يوسفُ ؟**" تحولت إلى أية من آيات الله؛ فيوسف الذي دبر له الإخوة مؤامرة، بأن ألقوه في غيابات الجب، وعدوه من الهالكين يكتشفون أخيرا أنه المشرف على خزائن مصر. وطمأن يوسف إخوته، إذ لا لوم عليهم اليوم، ولا تأنيب على أفعالهم، فالله يغفر لهم و يرحمهم وهو أرحم الراحمين. وفي هذا الموقف الرهيب استفسر يوسف عن والده، وعلم أنه قد فقد بصره من شدة حزنه عليه، وكان يفكر في إرسال بشرى له، ليكشف عنه الحزن و الأسى.

٦–الوحدات السيميائية الدالة على انفراج الأزمة واللقاء المثير بين يوسف وأبويه وإخوته.

تصل القصة إلى نهايتها، فبعد أن التقى الإخوة وهدأت النفوس، وحلت العقدة ، فكر يوسف في أبيه الذي أرهقته نكبات الدهر، فأمرهم بأن يأخذوا قميصه ويلقوه على وجهه، فقال: " **اذهبوا بقميصي هذا فألقوهُ على وجهِ أبي يأتِ بصيراً وأتوني بأهلِكم أجمعين** " يوسف ٩٣. هنا تبرز الوحدة السيميائية " قميص " للمرة الثالثة، فتحتل موقعا حيويا في الخطاب السردي، حيث تصبح المؤثر الذي يدخل الفرحة في نفس يعقوب؛ فالقميص الذي جيء به إلى يعقوب وهو ملطخ بدم كذب، و القميص الذي قد من دبر، وأدخل يوسف إلى السجن هو القميص الذي يحمل ريح يوسف بعد فراق طويل ومرير، فحين تجاوزت قافلتهم أرض مصر شعر يعقوب شعورا خفيا بقرب اجتماعه بيوسف فأخبر أهله بذلك قائلا: **إني لأجدُ ريحَ يوسفَ لولا أنْ تفنِّدونِ** " يوسف ٩٤.

وما كاد يعقوب يتفوه بقوله هذا أمام أهله و أحفاده حتى بادروا مؤنبين له مقسمين له بالله بأنه لا يزال هائما في خياله بسبب إفراطه في حبه ليوسف، حيث: **قالوا تاللهِ إنك لفي ضلالِكَ القديم**" يوسف ٩٥، وهي صفة رمي بها يعقوب من قبل – كما يخبر السارد " الله تعالى " – على ألسنة أبنائه، إذ قالوا: **إنَّ أبانا لفي ظلالٍ مبينٍ** ". يوسف ٨، وما كان يعقوب عليه السلام في ظلال مبين، أو هو غير مصيب فيما رآه، فهو النبي الذي يوحى إليه، إذ هو يعلم من الله كما أخبر السارد جلت قدرته عن لسانه: " **وأعلمُ من اللهِ ما لا تعلمون** " يوسف ٨٦ .

ظل يعقوب على هذا الشعور الطيب الممزوج بالأمل و الانتظار للقاء ابنه إلى أن جاءه من يحمل القميص. و " القميص" في هذا الخطاب وحدة سيميائية سارة؛ تبشر يعقوب بسلامة يوسف، فحين ألقي على وجهه عاد إليه بصره بإذن الله تعالى: " **فلما أن جاء البشيرُ ألقاهُ على وجهه فارتدَّ بصيراً، قال ألم أقل لكم إني أعلمُ من اللهِ ما لا تعلمون. يا أبانا استغفرْ لنا ذنوبَنا إنَّا كنَّا خاطئين**" يوسف ٩٦،٩٧.

يلحظ أن " القميص" الذي جعل يعقوب حزينا كظيما، وقد أفقد بصره، يتحول من حيث هو وحدة سيميائية نواة في البناء السردي إلى أداة إعجازية يرد الأعمى بصير بإذن الله تعالى، وعندئذ أمر يعقوب بنيه بتحضير وسائل السفر تسرعا و شوقا للقاء ابنه يوسف، و استعدوا للرحلة هم وأهلوهم جميعا إلى مصر، " **فلما دخلوا على يوسفَ آوى إليه أبويهِ وقال ادخلوا مصرَ إن شاء اللهُ آمنين**" يوسف ٩٩.

وهكذا تحققت رؤيا يوسف ، وتأكدت بشائر النبوة، كما يخبر السارد جلت قدرته، وصدق علم يعقوب، إذ أوتي العلم و التأويل من الله، فقد نهى يوسف بألا يقص رؤياه على إخوته حتى لا يكيدوا له.

وغمر يعقوب وبنيه شعور بجليل ما هيأ الله تعالى لهم على يدي يوسف من التبجيل والتكريم، "ورفع أبويه على العرش وخروا له سجداً " يوسف ١٠٠وذلك على عادة أهل زمانهم بما يحيون به الرؤساء الحاكمين، فأثار ذلك الموقف الرهيب في نفس يوسف ذكرى رؤياه وهو صغير، وقال لأبيه: " **هذا تأويل رؤياي من قبل قد جعلها ربِّي حقّاً وقد أحسن بي إذ أخرجني من السجن وجاء بكم من البدو من بعد أن نزغ الشيطان بيني وبين إخوتي إن ربِّي لطيف لما يشاء إنَّه هو العليم الحكيم** " يوسف ١٠٠.

وبعد أن انتهى يوسف من حديثه في بيان ما أنعم الله عليه فقد أخرجه من غيابات الجب، والسجن، ونجاه من كيد امرأة العزيز والنسوة، وأتاه علما وحكما، وجاءه بأبويه من البدو، وهي نعم كثيرة، اتجه إلى ربه شاكرا، فقال: " **ربِّ قد آتيتني من الملك وعلمتني من تأويل الأحاديث ، فاطر السماوات والأرض أنت وليِّ في الدنيا والآخرة، توفَّني مسلماً وألحقني بالصالحين** " يوسف ١٠١.

وتدل بشائر النبوة على صدق تأويل الرؤيا، فتربط بداية القصة بنهايتها، بواسطة تقنيات سردية . وتتأكد وفق سنن كونية ربانية، حيث تتحرك بفاعل منجز"المرسل"، يتحرك بإرادة فاعل كلي "هو الله تعالى" الذي يجسد الحضور والغياب في الوقت نفسه، يعلم رسله القواعد والمبادئ، ويقحمه في المجتمع، فيقوم بوظيفته، ويضطلع برسالته في ظروف مختلفة ومتناقضة، حتى إذا استنفذ إمكانات الاستجابة تداركه الفاعل الكلي بنصرته ورحمته، إما أن ينزل العقوبات على أعدائه، وإما أن يكشف على كيدهم وادعاءاتهم الكاذبة(٢٨) وقد نصر الله نبيه يوسف عليه السلام، وآتاه العلم والملك .

الخاتمة:

انتهى البحث إلى نتيجة عامة تتمثل في أن مصدرية السرد في الخطاب القرآني تحيل إلى الله سبحانه وتعالى، وتهدف إلى تحقيق المعانقة للإسلام، وتكشف للمتلقي عن عقيدة التوحيد .

أما باقي النتائج فيمكن أن أعرضها فيما يأتي:

– وردت تمفصلات الخطاب السردي متماسكة منسجمة مع تقنيات القصة القرآنية، ونمو أحداثها، وبنائها السردي.

– جاءت شخصيات القصة وحبكتها السردية، وأبعادها الزمكانية مبرزة السمة الإعجازية اللغوية للخطاب القرآني .

– ارتباط العلامة من حيث هي وحدة سيميائية بالصور الحسية والمادية في تطوير أحداث القصة، وفي ربط المتلقي بغايات الرسالة الإلهية، حيث اتسمت القصة بوجه عام بالإيماء والإيحاء والتوصيل.

– البنية السردية في سورة يوسف هي مفاعلة موضوعية، الإطار فيها مرتبط بالحوار والتوصيل، والدعوة إلى التمسك بالقيم والمبادئ التي يدعو إليها الدين القويم .

– اللغة السيميائية تمثل نظاما علاماتيا متميزا يعكس أحداث القصة ووقائعها في فترة من حياة يوسف عليه السلام .

– كان للوحدة السيميائية " قميص " حضور في القصة، وفيها ثلاث دلائل: حين جاء الإخوة على قميص يوسف بدم كذب، فكان حجة عليهم؛ فقد فك يعقوب عليه السلام شفرته، وعلم كذب أبنائه وكيدهم لأخيهم . وهذه العلامة ارتبطت بالكذب والفعل الشنيع في البنية السطحية، ودلت على القتل، والإجرام في البنية العميقة . وحين قد قميص يوسف من دبر، فكان حجة له، وحجة على امرأة العزيز؛ ففضحت أمام سيدها " زوجها ". ومن ذلك نجد أن هذه الوحدة " قميص " أصبحت أداة أساسية في البناء السردي، فأضحت مؤشرا من مؤشرات البشرى التي دخلت إلى نفس يعقوب. وهكذا استحال " القميص " إلى نواة مركزية، نسجت حولها أحداث القصة، فقد جيء به إلى يعقوب وعليه دم كذب، وهو الذي أدخل يوسف إلى السجن

بادعاء كاذب، و هو الذي حمل ريح يوسف إلى أبيه، و ألقي على وجهه فارتد بصيرا بإذن الله تعالى.

– تبرز الوحدة السيميائية " سكين " عن موقعها في قصة يوسف عليه السلام، إذ هي من منظور دلالي تتصل بمعاني التقطيع، والذبح، والقتل، و الدم. وكل هذه المعاني لها أثر في نفس المتلقي، حيث توقظ انتباهه و إحساسه، وتنشط انفعالاته، فيصبح مستعدا لفهم الرسالة و التفاعل معها. أما بنيتها العميقة فتومئ إلى دلالات الحقد، و الكره، و القسوة، و حب الانتقام، وكلها صفات سيطرت على نفسية امرأة العزيز، وهي تدعو النسوة إلى حضور مأدبة أقامتها لهن في قصرها.

– كشفت العلامة السيميائية " ذئب " عن معان ترمز إلى المكر، ؤ الخبث، و الخيانة، ومخالفة العهد، و الافتراس، و كلها صفات ذميمة اتصف بها إخوة يوسف الكبار؛ فقد أجمعوا أمرهم، و رموه في غيابة الجب رغم أنهم أبناء نبي، فما كان لهم أن ينهجوا سلوك المجرمين، لولا أن أغراهم الشيطان على اقتراف ذلك الفعل الشنيع بفعل الدوافع المركبة في النفس البشرية الأمارة بالسوء.

الهوامش:

(١) ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة –السيميولوجيا – ترجمة عن الفرنسية منذر عياشي، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، ط١، ١٩٨٨، ص ٢٣.

(٢) Miek bal, narratologie, paris, 1977, p 13.

(٣) ينظر المرجع نفسه، ص ٤.

(٤) المرجع السابق، ص ٥.

(٥) ينظر: عبد لحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات ألف ليلة و ليلة و كليلة و دمنة، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، (د.ت)، ص٧ و ما بعدها.

(٦) ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة –السيميولوجيا، ص ٦٥، ٦٦ وما بعدها، وينظر: André martinet, éléments de linguistique générale , Armand colin, paris, 1980, p37, 38 .

(٧) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية، عند رومان جاكسبون، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص٦٦، ٦٧.

(٨) ينظر : تمام حسان، البيان في روائع القرآن (دراسة لغوية أسلوبية للنص القرآني)، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠، ٢ ، /٣٥٣.

(٩) الجاحظ، البيان و التبيين، تحقيق عبد السلام هارون، (د.ت)، ٨٥/١.

(١٠) فـاطمة الطبال، النظرية الألسنية عند رومان جاكسبون، ص ٦٧.

(١١) المرجع نفسه، ص٦٧.

(١٢) تمام حسان، البيان في روائع، القرآن، ٣٥٤/٢.

(١٣) المرجع نفسه ، ٣٥٥/٢.

(١٤) فاطمة الطبال بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكسبون ، ص٦٧.

(١٥) تمام حسان ، البيان في روائع القرآن ، ٣٥٦/٢.

(١٦) يذكر أن يعقوب عليه السلام كان له أربع زوجات(ليئة ، راحيل ، بلهة ، زلفا)، رزق منهن باثني عشر ، ومن زوجته (رحيل) : يوسف ، و بنيامين، ينظر: عفيف عبد الفتاح طبارة ، مع الأنبياء ، دار العلم للملايين ، بيروت ط١٣ ، ١٩٨٤ ، ص١٦٠ ، وتمام حسان ، لبيان في روائع القرآن ، ٣٥٦/٢٦.

(١٧) تمام حسان ، البيان في روائع القرآن ، ٣٥٦/٢.

(١٨) أمير عبد العزيز ، دراسات في علوم القرآن ، دار الشهاب للطباعة و النشر بباتنة ، الجزائر ، ط٢ ، ١٩٨٨ ، ص ١٢٩.

(١٩) الرازي التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ٦٩/١٨ ، وينظر: أبو حيان ، البحر المحيط ، دار الكتب العالمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ٢٨/٣.

(٢٠) الطبري ، جامع البيان في تأويل القرآن ، دار الكتب العالمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ١٥٠/٧ ، وتمام حسان ، لبيان في روائع القرآن ، ٣٦٣/٢.

(٢١) أبو حيان ، البحر المحيط، ٢٨٤/٥.

(٢٢) سيد قطب ، في ظلال القرآن ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١٧ ، ١٩٩٢ ،م٤ ، ج١٩٧٦/١٢.

(٢٣) المرجع نفسه ، ج١٩٧٧/١٢.

(٢٤) المرجع السابق ، ج١٩٨٥/١٢.

(٢٥) تمام حسان ، البيان في روائع القرآن ، ٣٦٨/٢، و سيد قطب ، في ظلال القرآن ج١٩٨٨/١٢.

(٢٦) تمام حسان ، البيان في روائع القرآن ، ٣٧٣/٢، و سيد قطب ، في ظلال القرآن ج٢٠٢٢/١٢.

(٢٧) تمام حسان ، البيان في روائع القرآن ، ٣٧٣/٢.

(٢٨) سليمان عشراتي ، الخطاب القرآني (مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي)، ص١٩٥.

الاتجاهات السيميائية المعاصرة

نموذج غريماسي على مقطوعة نزارية

الدكتور: بومعزة رابح

قسم الأدب العربي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة محمد خيضر بسكرة

تمهيد :

إن ارتباط اللغة بالإنسان بوأها مكانة عالية ، فكانت جديرة بالدرس و التحليل . لقد حاول الباحثون على مر العصور إبراز أسرارها و كشف غموضها و سبر أغوارها و معرفة أدوارها التي تؤديها في مختلف مناحي الحياة ، و ذلك بالاعتماد على أسس علمية انطلاقا من أن اللغة نشاط إنساني معقد يصعب تفسيره بنظرة أحادية . فكان من اللزوم البحث عن تضافر عدة مناهج . و لعل أخصب المناهج و أنسبها و أشدها تعلقا بالأدب هو المنهج الوصفي اللساني ، و مرجع ذلك إلى النتائج العلمية التي حققها في دراسة اللغة التي تعد ظاهرة إنسانية اجتماعية قوامها عناصر لغوية محكومة بقوانين محددة و معقدة .

و قد مكنت هذه الوجهة التحليلية من دراسة العمل الإبداعي لأنها تساعد على استكناه أسراره وكشف بهائه . ومما قوى الارتباط بين اللسانيات و الأدب هو التقاؤهما من حيث الموضوع و الهدف . و إذا كانت اللسانيات تعتمد اللغة مجالا للدراسة ، فتكشف الغطاء عن بنيتها و تفاعل عناصرها و قواعدها التي تحكمها ، فإن الأدب يستعمل هذه اللغة أداة للتعبير عن فنون الحياة المختلفة .

ثم إن اقتراب اللسانيات من الأدب من شأنه أن يوسع النظريات اللسانية

و مناهجها و يزيدها تطورا و انفتاحا و دقة و موضوعية ، إذ إن الأدب هو الذي يمدها بالمادة الثرية التي تسهل الوصف وتعين على التحليل ..بيد أن التحليل اللساني قد يقف عاجزا عن الوصول إلى السمات اللسانية العالية المجسدة في النص الأدبي فيلجأ حينئذ إلى بديل آخر قد يدرك هذه الخصوصيات و هو السميائية.

قبل أن و نعرض للاتجاهات السيميائية نلفت الانتباه إلى ملاحظتين خطيرتين.

مؤدى الملاحظة الأولى هو أن لغة النص الأدبي ليست هي اللغة نفسها التي نجدها في غير النص الأدبي ، ذلك أن النص الأدبي يوظف نوعين من البنى اللغوية،بنى لغوية مغلقة دواليها على أقدار مدلولاتها . والكلام فيها هو من قبيل ما سماه سيبويه بالمستقيم الحسن.

ويوظف النص الأدبي بنى لغوية مفتوحة يتطلب استكناه معانيها اللجوء إلى بنياتها العميقة.والكلام فيها هو من قبيل ما سماه سيبويه بالمستقيم الكذب

" والشعر أعذبه أكذبه" ، سواء أكانت هده البنى اللغوية مفردات أم تراكيب.

لذلك ينبغي للناقد الذي يتصدى لتحليل النص الأدبي. ابتداء أن يكون مدركا لهده البنى اللغوية الموظفة في هذا النص الإبداعي وهو في حاجة مسيسة إلى التسلح بذلك .

سواء أكان التحليل بنويا أم تفكيكيا أم موضوعيا أم أسلوبيا أم سيميائيا.

والملاحظة الثانية التي نلفت الانتباه إليها هي أن المنهج السيميائي منهج يحاول أن يعلن المعطى الفني .أي أنه يريد أن تكون دراسة للعمل الإبداعي موضوعية بعيدة عن الذاتية والارتسامية والانطباعية والأحكام المسبقة التي تصدر عن النص..
ولذلك يسجل أن أهم خصيصة نجدها في أحد اتجاهات هذا المنهج السيميائي هي أنه منهج " داخلي " محايث يلح على استقلالية النص الأدبي عن المرجع .ممثلا في العالم الخارجي الذي قد يكون له انعكاس سلبي على تجانس الوصف. اللغوي.ويعني ذلك أنه يركز على داخل النص.

الاتجاهات السيميائية المعاصرة :

المنهج السيميائي في مجال النقد الأدبي لم يكد يستوي على سوقه حتى سلك عدة اتجاهات ، في تناول العمل الأدبي كان من أهمها :
أ – اتجاه يرى أن السيمياء هى دراسة الأنظمة الدالة من خلال الظواهر الاجتماعية و الثقافية الملابسة للنص ، من منظور أنها جزء من اللسانيات – على خلاف ما يرى
دي سوسير – و هو اتجاه ساعد في تطوير هذا العلم و ضبط أسسه و مصطلحاته مثله في ذلك مثل أي فرع من فروع اللسانيات ، يؤكد على دراسة أنظمة الاتصال غير اللغوية بخاصة .

و قد حبذا هذا الاتجاه كثير من الدارسين و النقاد من بينهم رولان بارت .R
– BARTHES و بيير جيرو P.GUIRA ، و غريماس A. J .GREIMAS و كورتيس . J COURTES و محمد عزام ، و رشيد بن مالك ، و عبد الكبير الخطيبي في بعض أعمالهم) ١ (.

و هؤلاء جميعا ركزوا في أعمالهم على تطبيق مفاهيم اللسانيات في شكلها البنوي ، ووجهتها الدلالية الموصلة بالحياة الاجتماعية للأفراد و الجماعات ، حيث يرى بارت أن النص الأدبي ليس نتاجا ، بل هو إشارة إلى شيء يقع وراءه ، لتصبح مهمة الناقد هي تفسير هذه الإشارة و استكشاف حدودها و تأويلها ، و بخاصة الحد الخفي أو المعنى العميق) ٢(.

و تشمل الإشارة في هذا الاتجاه كلا من القرينة و الرمز و السمة و الأمثولة . و هي كلها تحيل إلى علاقة بين طرفين مرسل و مستقبل في شكل تنظيم صوري للمحتوى فيما بين المدلولات)٣(، و يتم التوافق في هذه الحال بين أشكال التلقي من حيث فهم المحمولات الإشارية و تعدد القراءات وفق عملية استكشاف للمعاني المصاحبة ،
و هي معان لا توجد في المعاجم ، و إنما تستنطق من السابق و اللاحق و المتشاكل و المتناقض و المتناص و غيرها من المظاهر التي تزخر بها وحدات النص القرائية و يركز غريماس في ضوء الدراسات الأنثروبولوجية على تحديد عناصر فاعلية الخطاب المرسل و المتلقي و الفاعل و الموضوع و القيمة و المساعد و المعارض .و هي عناصر تمثل أقطاب الصراع الدرامي في النص (٤)

ب – الاتجاه الثاني ، و يرى أن السمياء دراسة لأنظمة الاتصال اللغوية منها و غير اللغوية ، و يسعى إلى تحديد هذه الأنظمة المختلفة وفق عدد من الإشارت التي من ضمنها الألفاظ اللغوية .و قد تبنى هذه الوجهة كل من جورج مونان G.MOUNIN و بريتو PRIETO ، و بيرنز E.BUYSSE NS و غيرهم .
و يذهب هذا الفريق إلى أن السيمياء دراسة لأنظمة الاتصال عامة ، و ليست خاصة بالأنظمة الدالة فحسب ، حيث يرى مونان أن بارت حينما عمل على دراسة أنظمة اللباس و الغذاء ....إلخ ، فإنه نظر إليها بوصفها أنظمة دالة ، مقدرا أن مشكلة الرسالة بين المرسل و المرسل إليه قد حلت ، في حين أن المشكلة بالذات هي التي كان سويسر قد آثرها على أنها موضوع للسيمياء ، و بذلك يكون بارت قد أغفل المشاكل الأساسية المرتبطة بانطلاقه من الدلالة الاجتماعية).٥(

و يتضح من هذه المقولة أن السيمياء إنما هي أساس للتواصل عامة ، و بذلك تصبح اللغة أو الرموز اللغوية جزءا من أنظمة التواصل مثلها مثل الإيماء و الإشارة
و الأمثولة . ليكون أصحاب هذا التوجه التفسيري قد أعادونا إلى النقطة التي انطلق منها دي سوسير). ٦(الذي يتبدى منه أن هذا المنهج محايث ، يقصي المرجع .

ج – أما الاتجاه الثالث ، فحاول أن يوفق بين الاتجاهين السابقين ، أي بين الرمز اللغوي و الرمز غير اللغوي باعتبارهما يتكاملان مع اللسانيات ، ويذهب إلى أن هناك تضامنا نظاميا بين الدلالة و التواصل في السيمياء ، على أساس أن دلالة الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة . و اللافت للنظر أن العلامة لا يمكن فصلها عن نظرية الشفرات CODE التي هي أساس الدلالة) ٧ (.

و قد برزت في هذا المنحنى جملة من المقاربات النظرية و التطبيقة تندرج تحتها أعمال كل من الباحث الإيطالي أمبرتو ايكو U.ECO و جوليا كريستيفا J.KRISTEVA و محمد مفتاح و عبد الحميد بورايو و غيرهم) ٨(.

و يستمد هذا الاتجاه مفاهيمه النقدية من مرجعيات و مدارس لسانية مختلفة و متباينة ، فإذا كانت اللسانيات البنوية تعد مرجعا أساسا لأصحاب هذا الاتجاه في التحليل النقدي ، فـإنهم سرعان ما تجاوزوا هذه اللسانيات البنوية من حيث العمق في استنطاق علامات الفضاء الخارجي للنص و تأويلها . تقول جوليا كريستيفا " إن النص ليس نظاما لغويا كما يزعم البنويون ، أو كما يرغب الشكليون الروس ، و إنما هو عدسة مقعرة لمعان و دلالات متغايرة و متباينة و معقدة ضمن أنظمة اجتماعية و دينية و سياسية سائدة) ٩(.

و يفهم من هذه الرؤية أن مرجعية هذا الاتجاه السيميائي لا نهاية ، لسانية ، فلسفية ، اجتماعية ، دينية ، سياسية ، نفسية ... الخ ، بحيث لا يمكن الفصل بين ما هو لساني أو اجتماعي ، بل هو كل مجتمع ، أو عدسة مقعرة مفتوحة على كل المراجعات و القراءات ، ليصبح النص في هذه الحالة مثل هوائيات الاستقبال ترد عليها برامج شتى المحطات . و على المتلقي أو الناقد أن يقوم بفرزها و تحليل رسائلها و تفسير محمولاتها ، و فك شفراتها ، بعد استنطاق النص أو الكاتب الذي هو ذلك المداد الموزع على ورقة) ١٠(، مستعينا بكل وسائل التلقي من إدراك و فهم و تأويل .

و من هنا نجد هذا التوجه يلتقي و يتكامل مع النصانية أو علم النص ، من حيث استثماره لوسائل التحليل المختلفة من أجل تأويل النص) ١١ (.

و مهما يكن من أمر ، فإن الاتجاهات المذكورة آنفا تضعنا أمام عدة استنتاجات من ضمنها أن تعدد الاتجاهات و الآراء و تباينها و تشبعها حول تحديد السيميائية و ضبط مفاهيمها دليل على وجود تعارض يقف حاجزا أمام نموها و تطورها .. يضاف إلى ذلك أن التوجهات النظرية والقرائية في الدرس السميائي المعاصر على اختلافها تستنجد – غالبا – بالنظريات اللسانية ، و هو مسار يحتم على المتصدي للنص الإبداعي أن يكون مدركا تمام الإدراك أن هذا النص يوظف بنى لغوية مفتوحة و بنى لغوية مغلقة ، سواء أكانت هذه البنى اللغوية إفرادية أم تركيبية ، و سواء أكانت هذه البنى اللغوية توليدية أم محولة ، ومن ثم فإنه لايمكنه استكناه معانيها إلا باللجوء إلى بنياتها العميقة المتوارية خلف بنياتها السطحية .

تحليل سيميائي لمقطوعة من قصيدة " اختاري" للشاعر الملقب "بشاعر المرأة "

نزار قباني على ضوء النهج السيميائي .

و حيث إن المنهج يعني الوقوف على آلة التحليل ، أو ما يسمى بأدوات التحليل لم يكن مناص من أن تحاول هذه المداخلة إيضاح هذه الآلية الإجرائية ممثلة في المربع السيميائي المتكئ على الثنائيات الضدية .

في هذه المقطوعة يعرض الشاعر لمشكلة عصية لطالما عانتها المرأة العربية،وهي الحرية التي هي مظهر من مظاهر الرشد الذي يعد أحد مبادىء الحداثة.

هذه الحرية المسلوبة المصادرة بقرار قد يكون اجتماعيا ،وقد يكون سياسيا .

إذا ما ذهبنا إلى أن المرأة في هذه المقطوعة هي رمز مشفر يقصد به فلسطين أو أي دولة عربية قرارها ليس بيدها .

و ينطلق نص القصيدة بلافتة العنوان اختاري(١٢) ممثلة مفتاحا أوليا هو بمثابة بؤرة تتولد و تتنامى و تتفرع لتبوح عن مكنونات تثير عددا من الإيحاءات و التأويلات على مستوى البنية العميقة .

ثم يبتدئ النص بأمر موجه إلى المرأة العربية لتمارس حق حرية الاختيار ، و هي إشارة تنم عن فضاء ضمني يقف بين حرية الاختيار و حتمية الإجبار ، فالمخاطب ممثلا في المرأة العربية مأمور لا ليختار سبيلا أو منهجا ، بل ليسلك أحد النجدين لا ثالث لهما ، وهو

موقف ينبئ عن استلاب كامل لحرية الإرادة ، تفسره الخلفية الثقافية و التقاليد الاجتماعية المترسبة في مرجعيات و خلفيات الناص في شكل وصاية أبدية فهل تستطيع المرأة العربية التي اعتادت على الأمر أن تتمرد لتختار أو لتكسر قيود حتمية الاختيار ؟ إن نزار قباني لا يمهل المرأة لتختار ، بل يتوجه إليها بالاختيار المحدد ، و هي التي لم تختر مصيرها يوما . أيست هي التي تختار لها تسميتها و هي طفلة ، و تختار لها جبتها و هي مراهقة ، و يختار لها بيتها و عريسها و هي راشد؟ و هو اختيار جبري يلزمها باتباع أحد النجدين كلاهما جبر .

اختاري

إني خيرتك فاختاري

ما بين الموت على صدري

أو فوق دفاتر أشعاري

و تتأكد حتمية جبرية الاختيار في معتقد الشاعر ، إذ تأتي الجملة الابتدائية الافتتاحية للقصيدة بعد العنوان جملة اسمية مركبة مؤكدة لدلالة على ثبات الحالة و استمرارية الانقياد ، متبوعة بجملة فعلية حركية تؤكد تثبيت قرار الاختيار في الماضي ، ليكون الاختيار فيما اختير مسبقا ، مما يشكل ثنائية ضدية لا تتلاءم وواقع الاختيار الحر المعلن عنه في البنية السطحية ،"ما بين الموت على الصدر" التي تعني كسر قيود الماضي و مواكبة العصر ، " و الموت على دفتر الأشعار" التي يقصد يها الرسوف في قيود التقاليد . و هو قرار صدره الشاعر دون أن يترك للمرأة فرصة في الحاضر لتبدي رأيها أو تقول كلمتها (إني خيرتك) و ليس (إني أخيرك) في المضارع . فالخبر في هذه الجملة الاسمية المركبة في بنيته السطحية طلبي ، و لكنه في بنيته العميقة إنكاري ، لأن البنية العميقة للوحدة الإسنادية الماضوية (١٣) المؤدية وظيفة الخبر هي " قد خيرتك " المحولة بحذف الوحدة اللغوية " قد " المفيدة التوكيد .ذلك أن الشاعر لئن تظاهر بأنه غير متفائل من حيث استجابة هذه لمرأة لمطلبه ، فإنه لا يفتأ يكرر محاولاته للوصول بهذه المرأة وهي مفتكة لحريتها ، ذلك أن الحرية مظهر من مظاهر الرشد الذي يعد أحد مبادئ الحداثة و تستشف الوصاية الراسمة للمعالم المحددة على مستوى البنية العميقة التي تتقاطع ضديا في ثنائيات تسفر عن الإجبار اللاشعوري كما يتضح من المربع السيميائي الآتي :

اختيار (حرية)	إجبار (قيد)
لا اختيار (خيرتك)	إجبار (اختاري)

إن استنطاق الثنائية الضدية (خيرتك – اختاري) تظهر تناقضا في تكريس الوهم المنشود المتمثل في إظهار حرية الإرادة التي هي مسلوبة و مصادرة بقرار لا شعوري ، اجتماعيا و سياسيا ، حيث يلغي الاختيار المسبق من الآخر فمفعول الفعل الاختياري (اللا فعل) يصبح معادلا لموضوع (الحرية) التي تبدو منبثقة عن اللاحرية . و تتماهي الحرية في القيد معلنة اللا اختيار .

و في المقطع الموالي يقدم الشاعر عرضا يلغي فيه كل الحلول النسبية ضمن ثنائية ضدية ذات بعد ديني اجتماعي ، تكمل الثنائية

السابقة و تؤكدها .

اختاري الحب أو اللا حب

فجبن ألا تختاري

لا توجد منطقة وسطى

ما بين الجنة و النار

و يظهر على مستوى الحوار التواصلي الأفقي حذف المخاطب ضمنيا من البنية السطحية، حيث جاءت ذاكرة الناص لتمثل مرجعية واقع المرأة العربية في معطى باهت ، إذ لم تنبس هذه المرأة ببنت شفة ، بل ظلت مغيبة و صامتة مستمعة ، لم تمنح فسحة للتعبير عن الرأي ، وظلت متلقية سلبية صاغية تتلقى ركاما من الأفعال الأمرية المبثوثة على مستوى الفضاء البصري الخطي في أحياز مستقلة .

ارمي أوراقك كلها و سأرضى عن أي قرار

قومي ...

انفعلي ...

انفجري...

لا تقفي مثل المسمار .

فالمرأة العربية التي يريد لها الشاعر أن تتحرر يسجل أنها لا تسعى من الثاب إلى المتحول ، فهي ما زالت خلف الستار تتلقى الأوامر و النواهي (قومي، انفعلي...) ، و هو ما يشير 'إلى أن حريتها مرهونة بنطقها ، و هي لا تقوى على النطق ما لم تتعلم و تمزق ستار الجهل ، و تتجاوز حدود قيد الماضيو ذلك شرط لبداية تحررها . و يلاحظ أن الناص لم يمنحها حتى حق الرغبة في إبداء الرأي .

و على مستوى الحوار الخارجي جاء الحوار أحادي القطب،أي (نيابيا)عموديا حيث لم يسمع للمرأة كلمة واحدة عبر أبيات القصيدة كلها . .فالحوار يسير واصفا واقع المرأة المشدودة إلى الماضي طورا ، و أمرا ناهيا تارة أخرى .

و تتعادل مرجعية الشاعر و ترسبات واقعه (لا يمكن أن ابقي ...كالقشة ...) ، مع واقع المرأة (لا تقفي مثل المسمار) الفاقد لحرية الإرادة و المشدود بأغلال التقاليد مما يمنع تحول العطالة إلى حركة لإزاحة الثبات و عدم الركون إلى المقدر.

لا يمكن أن أبقى أبدا

كالقشة تحت الأمطار

مرهقة أنت و خائفة

و طويل جدا مشواري

غوصي في البحر أو ابتعدي

لا بحر من غير دوار

الحب مواجهة كبرى

إبحار ضد تيار

صلب ، و عذاب ، و دموع ، و رحيل بين الأقمار يقتلني جبنك يا امرأة

تتسلى من خلف ستار ....

وفي هذه المقطوعة المشتملة على الجملة الطلبية "يقتلني جبنك يا امرأة " المحولة بتقديم المفصح عنه من النداء ، و هو الجملة المضارعية " يقتلني جبنك " يلاحظ فيها أن المنادى و هي المرأة العربية المعنية بالخطاب قد جاء نكرة غير مقصودة منصوبة .و

لتوجيه الدلالي لذلك يسفر عن أن هذه المخاطبة هي امرأة أيا كانت هذه المرأة ، فهي مخاطبة مطلقة لا متناهية ، وهي ليست امرأة بعينها ، ومن ثم فالمعنية بالخطاب هي كل امرأة موصوفة بأنها تتسلى من خلف ستار . و هو يرى أن هذه المرأة المعنية بالنداء التي يفصح عن أن جبنها يقتله ، و أنها لا تقوى على التسلي إلا من خلف الستارهي امرأة تشكل السواد الأعظم من المجتمع العربي . و هذا بخلاف ما لوجاء المنادى " امرأة " مبنيا على الضم ، حيث تصبح هذه المخاطبة محدودة معروفة بالإمكان تجاوز الإشكالية العصية التي تعانيها ، ومن ثم احتواؤها ، وحينئذ يتحول الناص من متشائم إلى متفائل .و ذلك مدعاة لأن تتحول الوحدة الإسنادية الماضوية" قد خيرتك " المؤدية وظيفة الخبر إلى وحدة إسنادية مضارعية " أخيرك " . ولكن لما لم يحصل ذلك ظلت المسحة التشاؤمية ملقية بظلالها على لغة هذه المقطوعة .

إن الانفتاح على ثقافة العصر و إبداعاته و مستحدثاته ، و كسر حدود الزمان المجتمعات الأحادية الزمن من مواجهتها ، و هو انفتاح مس كل القيم الحضارية سواء أكانت وضعية أ و شرعية ، و مس حتى صور و أنماط السلوك و العيش لمواكبة البشرية في مسارها الحضاري أحدث صدمة حضارية عنيفة لم تتمكن و العادات و التقاليد . و لقد استطات بعض المجتمعات أن تخوض بشجاعة التصدع المتبدي في كيان الحضارة و التراث ، كما أصيب البعض الآخرمن المجتمعات بصدمة فلم يميز حيالها بين الهوية الشرعية و الهوية التقليدية.

فالسطر المبتدأ بالجملة المضارعية " تتسلى من خلف ستار"يعززذلك ، و يبين أن طائفة من الرجال المثقفين في مجتمعاتنا ، و في عصرنا هذا ما زال الرجل منهم يترفع على نحو يستحيفيه من مرافقة زوجته في الشارع ، و كثيرا ما يتركها تسير خلفه ، بل ظل إلى وقت قريب مثل هذا السلوك مدعاة للوقار و الهيبة ، وتعد مخالفته مناطا للسخرية و التندر. فقد قدر للمرأة العربية في سجل التقاليد ألا تشتري حاجتها بنفسها ، و ألا تجلس إلى مائدة الضيوف و لو كانوا من الأقارب ، و ألا تتحدث معهم ، و إنما يكون كل ذلك كان يتم من خلف ستار حجرتها ، تسترق السمع ، و تتسلى بأحاديثهم و مسامراتهم .

و تأتي الوحدة القرائيةالآتية :

يقتلني جنبك يا امرأة

تتسلى من خلف ستار

لتطرح معنى خفيا و مسكوتا عنه ، و هو قضية اللباس العربي التقليدي ، و بعض الألبسة الأخرى الوافدة على مجتمعاتنا العربية و الإسلامية ، مثل النقاب و اللحاف و الحائك. وهي ملابس فرضتها النظام التركي على المرأة العربية ، و بذلك انقلبت القيم ، فبات الدخيل أصيلا ، و الأصيل دخيلا ، كما هو الشأن بالنسبة إلى السروال الطويل المضبوط على الجسم ، حيث صمم في بغداد في أوج الحضارة العربية الإسلامية أيام المأمون ، و أصبح درجة سائدة إلى أن تفككت الخلافة الإسلامية ، و سرعان ما انتشر في أوربا بدل الجبة بسبب ملاءمته و مناسبته لحركة الجسم ، و مع ذلك وجدنا بعض البيئات العربية تعتقده دخيلا ، بل و صل الأمر إلى اعتبار مرتديه خارجا عن التقاليد و القيم و الأعراف الاجتماعية .

لذلك تبدو أقطاب الصراع في هذا الخطاب غير متكافئة ، و أحادية التأثير، فجاء التوتر من جانب واحد هو جانب المرسل الذي يملي على المتلقي ، مما يؤكد الوصاية و الأمر السلطوي الذي ما انفك يمارسه العقل الذكوري على الأنثى.كما تبرز الثنائيات الضدية شكلة صراعا دراميا بين تقاليد الماضي الجاثمة على مصير المرأة العربية و قدرها (اللاّ حب ، الموت فوق الدفتر ،الخوف ، النار ، التسلي من وراء ستار ...) و بين حرية الإرادة ة ، القدرة على التغيير و التجديد (الحب ، الموت على الصدر ،الجنة ، الغوص ، المواجهة .

حرية الاختيار

- حتمية التجديد
- الموت على الصدر
- الحب
- الجنة
-الغوص
-المواجهة

- حتمية التقليد
- الموت على الدفتر
- اللا حب
- النار
- الخوف
-(خلف ستار)

صراع الثنائيات الضدية

نهاية = التحسر و التمني

أما الإيقاع الموسيقي فجاء خارجيا محمولا على تفعيلة الخبب التي جاءت سريعة متلاحقة مترددة يواكبها صوت الراء التكراري . و على الرغم من إهمال نظام البحر و القافية و حرف الروي جاء النص متشاكلا ملتزما بروي واحد تتوازى فيه إيقاعات القوافي التي تتعانق دون أن تتقاطع ، لتحاضر داخلها إيقاعات أخرى ثانوية تقاطعها و لا تشكلها ، كما يتضح من الرسمة الآتية :

اختاري
أشعاري
وسطى
النار
قومي
انفعلي
انفجري
المسمار
الأمطار
خائفة
مشواري
ابتعدي
قرار
كبرى
الأقمار
امرأة
ستار
الإعصار

و قد أضفى هذا التوازي على النص مسحة ترددية توحي بعدم ثقة الشاعر في حصول ما يدعو إليه ، و هو دخول المرأة الأنثى أو المرأة الرمز إلى العالم الذي حاول أن يرسم فضاءاته المؤملة ، لتنتهي القصيدة بحسرة و تشوق إلى روح التغيير ، و لكن عن طريق التمني اللامتناهي في اتجاه الأنا الساعية إلى مغادرة الواقع في نفس الآخر رغم الانشداد الدائم إليه .

أه لو حبك يبلعني ..

يقلعني مثل الإعصار .

و أخلص إلى أن هذا المنهذج الذي يدعى منهجا سيميائيا (١٤) لم يحظ باتفاق بين الدارسين (١٥) ، و أدى هذا الأمر إلى غياب نظرية شاملة تقوى على استكناه النص الأدب بما يشفي الغليل ، وما نجده سوى آراء تسعى إلى إضاءة بعض جوانب النص دون بعضه الآخر، و مرجع ذلك إلى أن الخطاب الأدبي تتحكم فيه نوازع كثيرة : نفسية ، و اجتماعية ، و ثقافية ، و حضارية ، تعمل على اتجاهات فكرية في الدراسة و كلها تسعى إلى كشف الجوانب الغامضة في العمل الأدبي للوقوف على مواطن الإبداع ، و الجمال فيه ، و نسجل أن هناك من لم ينظر في المبادئ ، و إنما نظر إلى مسلمات التطبيق ، ومن ثم فلا عجب أن نرى تمحل بين حين تحليله لنص إبداعي قد لاتلائمه هذه الآلة السيميائية أو تلك .

الهوامش الإحالات :

١- انظر على سبيل المثال كتابة / الاسمالعربي الجريح ١٩٨٠ و غيره .
٢- محمد عزام م . س . ص ٤٢ .

٣- رولان بارت – مبادئ علم الأدلة ، ت / محمد البكري دار الحوار ، اللاذقية ١٩٩٠ ص ٦٦.
4 –J . COOUET . SEMANTIOUE DE PARIS . H . P . PARIS 1970 ? P 54.
٥- مونان جورج ، مقدمة للسيميولوجيا ، باريس ١٩٧٠ ص ١٩٦ .
٦- دو سوسير ، محاضرات في الألسنية العامة ، ت / صالح القرمادي و آخرين ، الدار العربية للكتاب طرابلس ليبيا ١٩٨٥ ص ٣٦ .
٧- محمد عزام ، م . س . ص ١٧ .
٨- انظر / محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتجية التناص ، مركز التعاون العربي بيروت ١٩٨٠ ص ١١٠ و ما بعدها .
٩- فؤاد منصور – حوار مع جوليا كريستيفا ، مجلة الفكر العربي ، عدد ١٨ / ١٩٨٢ بيروت ص ١٢٢ .
١٠- العدسة المقعرة فيزيائيا تعمل على تشتيت الأشعة و توسيع الرؤية على عكس العدسة المحدبة أو اللامعة التي تعمل على تجميع الأشعة في بؤرة واحدة .
١١ – جوليا كريستيفا ، برنامج حساء المعرفة ، قناة التلفزة الفرنسية الأولى ، أبريل ١٩٩٨
(١٢) ينظر جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي
و محمد العمري ، ص ٧٥ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦ ، و د / محمود أحمد نحلة ، لغة القرآن الكريم في جزء عم ، من ص ٣٣٤ إلى ٣٤٦ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١ ، و عباس محمود العقاد ، أشتات مجتمعات في اللغة و الأدب ، ص ٤٩ ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٥ ،
(١٣) ينظر بومعزة رابح : تصنيف لصور الجملة و الوحدة الإسنادية الوظيفية و تيسير تعلمها في المرحلة الثانوية ، رساة دكتوراه ، جامعة الجزائر ، ٢٠٠٤-٢٠٠٥، ص ١٥٢..
(١٤)- سعيد حسن بحيري ، علم لغة النص ، مكتبة لبنان ناشرون ١٩٩٧ ، بيروت ، ص ٣٣ .
و ينظر نزار قباني ، قصائد متوحشة ، مطبعة منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط ٤ / ١٩٧٣
. وأنظر ، مثلا ، مارسيلو داكسال ، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ترجمة حميد لحمداني ، و أخرون ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، و بيير جيرو ، علم الإشارة ، السيميولوجيا ، ترجمة د / منذ عياشي ، طلاس للدراسات و الترجمة و النشر و دمشق ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ورولان بارث ، مبادئ في علم الدلالة ، ترجمة محمد البكري ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧. و ينظر تحدث د / شكري عزيز الماضي عن هذه الخلافات ، أنظر كتابه ، في نظرية الأدب ، ص ٩ ، و تواليها ، دار الحداثة ، لبنان ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .
(١٥) ينظر ، في قضايا الدال و المدلول ، ابن جني ، الخصائصض ، ج ٢ ، ص ١٥٢ ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، وفردينان دي سوسير ، دروس في الألسنية العامة ، تعريب صالح القرمادي و آخرون ، ص ١٠٩ ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٥ ،

شخصية اليهودي ودلالتها

قراءة في ثلاثة نصوص شعبية

الدكتور: عزوي امحمد
جامعة فرحات عباس سطيف

ثلاثة نصوص مختلفة الشكل متباعدة في المضامين ظاهريا ، لكنها في كوامنها الداخلية ، وفي علاقاتها المتفاعلة تبدو أنها تسعى إلى تحقيق غاية واحدة ، هذه الغاية تشكل في ذاتها صراعا، يغوص أحيانا ويطفو في أحايين أخرى،مشكلا تناقضا إنسانيا على المستوى العام للإنسان.

الحقيقة ، أخذت شخصية اليهودي كموضوع لمجموعة من الدوال التي تحتاج إلى وقفة متأنية،من خلال استنطاق النصوص ومساءلتها عن ما تحمله هذه المضامين من دلالات رمزية ، قد تنطبق على وقائع ماضية أو آنية . والواقع قد تجمع لدي مجموعة كثيرة من النصوص القصصية الشعبية ، فلم أجد في شخصياتها أثرا لشخصية اليهودي ما عدا ثلاثة منها ، فاستوقفتني هذه النصوص الثلاثة ، فأعدت قراءتها مرات كثيرة، ة والسبب في ذلك هو أنني لما أعود إلى المتعارف عليه في الأوساط الشعبية، والذي أصبح عرفا في تقاليدها هو أن ذكر اسم اليهودي غير مستحب وكأنه رجس ، فإذا حدث ذلك أثناء الحديث فعلى المتكلم أن يعقب بعد ذكر الاسم أللعنة (ليهودي نعلو ربي أو ليهود ربي إلعنو) .

من هذا المنطلق تساءلت عن وجود هذه الشخصية في النصوص الشعبية ؟ وعن قبولها في التداول بين الجماعة الشعبية الرافضة لها؟

هذه النصوص هي : العربي واليهودي أو سلة الذبان. العجب . قاضي لحمام . وربما لها أسماء أخرى في أماكن أخرى.

<u>العربي واليهودي</u> ، صراع حاد بين اليهودي والعربي حول من يستطيع على مايملك منافسه ، ويفوز العربي شيوخ اليهود المخفيين عن الأحداث.

<u>العجب</u> ، يتفوق شاب عربي..... في تعلم أصول السحر فيدخل اليهودي في صراع معه ليمنعه من هذا العلم ، فينتصر الشاب عليه.

<u>قاضي لحمام</u> ، يسافر الرجل ويترك ماله وأهله أمانة عند اليهودي . فيخونه في مله ويتزوج إمرأته ويطرد أبناءه . يقاضي الرجل اليهودي فيسترجع حقه بالعدل.

فإذا عدنا إلى دلالة الشخصيتين (العربي واليهودي) فإنها تتحول من مظهرها الأفقي التي تبدو في شكلها البسيط إلى مظهرها العمودي الدال على قضايا متعددة منفتحة ، لكنها مستقطبة حول التمكن في الوجود والسيطرة على هذا الوجود. لكن السيطرة على الجود هي المحاولة الدائبة المستمرة التي تحولت إلى صفة لصيقة باليهود، (لأن في اعتقادهم أنهم شعب الله المختار وبقية الأمم لا قيمة لها عندهم)[١][١] وهذا معروف حتى في اسفارهم الدينية.

والشخصية المقابلة (العربي) تنسحب على كل مقاومة للبقاء، كمجموعة بشرية لها نفس الوجود، ولعل هذا التنافر بين دلالة الشخصيتين يعود إلى عهود خلت ينتقل عبر الأجيال المتنافرة في مسار التاريخ . لأن اليهود -وهذا ما جُبلوا عليه – (ما يحسبه الناس كرما ورعاية وحفاوة يعده اليهود واجبا مفروضا على غير اليهود ... ن شعوب الأرض زعمهم مُسخرة لخدمتهم لا يمنع اليهود من الحقد عليهم والتآمر على سلامتهما والإعداد لتقويض أركانها وتخريب ديارها واغتصاب أموالها ، والبطش بحكامها وقادتها)[٢]

وربما،نتيجة لخبرة الشعوب مع هؤلاء كونوا لهم صورة فضيعة اختزنت في الذاكرة الشعبية – على الأقل في المجتمع الجزائري – مما جعل ورودهم في القصص الشعبي نادرا.

فإذا وقفنا عند النص القصصي الموسوم بالعربي واليهودي [٣] وتعرضنا لمدلولاتها الداخلية التي يتكئ عليها النص في مدلوله العام ، يتضح لنا أنه قائم على الصراع بين طرفين ؛ أحدهما يريد إلغاء الآخر

والصراع هنا بين حق الوجود وبين الرغبة في إلغاء هذا الوجود، حق الوجود لكافة الناس ، والحياة في أمن وسلام . والرغبة اليهودية في السيطرة على هذا الوجود بطريقة الاستيلاء الاستحواذ ثم السيطرة على كل مقومات حياة الإنسان [٤] .

فتجسد هذا الوضع في المنافسة الحادة بين العربي واليهودي ، فالنص يروي أن كليهما يتمتع بثروة كبيرة ويعيشان معا في مكان واحد . لكن اليهودي لم يستوعب أن يكون غيره مالكا للمال مقابلا له، وهذا الإحساس مبعثه الموروث الثقافي والعقائدي لليهود ، وهذا (لا لكونهم يقودهم الإله إلى الفوز المستمر لأنه شعبه المختار كما يزعمون، بل لأقليتهم وسعة ثروتهم واستحواذهم على مقاليد الحكم في العالم ، وطول باعهم في ترجيح كفة الجهة الغالبة التي يرون فيها مصالحهم) [٥]

ذا تحرك اليهودي محاولا الإستلاء على العربي وأمواله ، فدعاه إلى منافسة جريئة ، الخاسر منهما يترك ماله وأهله للرابح ويخرج من مقامه .

اليهودي في هذا الوضع كما يشير النص اعتمد على حكمائه من الشيوخ ، الذين أخفاهم النص ، وهذه دلالة أخرى تبن شخصية اليهودي المزدوجة الظاهرة والباطنة. وهؤلاء الشيوخ يمثلون في الحقيقة(القوة الفاعلة والمحرك الدافع في الحركة اليهودية والتي تعمل في إذكاء نار الحقد والبغض في نفوس اليهود اتجاه المسلمين خاصة) [٦] ، وهذا ما نجده في الوضع الدولي وما يجري فيه من أمور تتم كلها في الخفاء. ولعل ما قام به اتجاههم زعيم الحزب النازي في ألمانيا أد ولف هتلر لم يكن نتيجة تعصب عرقي أوديني كما يدعون ، بلة كان نتيجة الفساد الذي ألحقه اليهود بمجتمعه ، إذ يقول : (فقد أثبتت لي الأيام أن ما من عمل مخالف للأخلاق ، وما من جريمة بحق المجتمع إلا ولليهود فيها يد ، فقد امتدت أصابع الأخطبوط اليهودي إلى جميع الميادين وفرض سيطرته عليها ، وأصبح هذا التغلغل كالطعون الأسود بل أشد منه فتكا) [٧] .

وتأتي هذه المنافسة في الواقع لتعبر عن التحدي بين الطرفين . غير أن القاص الشعبي ، وشعورا منه بما يحيط الأمة من مخاطر الب التي تحاكها الصهيونية العالمية ، وا ٍحساسه بانهزام وا ٍحباط يعاني منهما نفسيا ، أراد أن يوجد نوعا من الإنتصاربوسائله الخاصة، ليحقق بذلك توازنا نفسيا بين واقع معاش وواقع متخيل.

ورغم الانتصار الذي حققه العربي على خصمه إلا أنه لم يستغل الشرط الموضوع بينهما ، وذلك للحفاظ على القيم الإنسانية والروحية التي تلعب دور الحاجز للنفس الإنسانية من الخروج من إنسانيتها .

كما أن هذا التصرف أعطى بعدا آخر يتمثل في تعرية شخصية اليهودي من القيم الإنسانية بصفة عامة ، لأن القيمة (معناها أن هناك حواجز تحجز الطاقة الحيوية لتضبط منطلقاتها ، وترفعها إلى أعلى) [٨] . وهذا المعنى القيمي قد انعدم عند اليهودي في النص الثالث كما سنرى فيما بعد.

ٍذا كان النص الأول اعتمد على الجانب المادي لإعطاء صورة متكاملة لشخصية اليهودي القائمة على الجشع والطمع واسعي نحو تفرد بالمال وا ٍلغاء الآخر .

فإن النص الثاني الموسوم بـ العجب فإنه ينحى منحى آخر، ربما أشد خطرا من الأول . فالعنوان ظاهريا هو السحر ، والسحر هو العلم، وحتى في الثقافات القديمة كأنة الساحر هو العالم، فالنص يوحي أن هذا العلم أوقفه اليهودي حكرا على بني قومه لا غير ، وكل من يتجرأ ويتعلمه فمصيره الموت حسب ما ذكره النص.

ولعل أقرب حالة لنا يمثلها النص الشعبي على الرغم من قدمه هو محاولة ن في مسعاها تَم َ لُك التكنولوجيا النووية وما تلاقيه من

معارضة شديدة من الدول التي تسيطر عليها قوى صهيونية و على رأسها أمريكا و إسرائيل .

وقد يقول قائل إنني حملت النص ما لا يحتمل ، لكن تداعيات النص التأويلية ترغمنا على أن نأخذ النص بهذا المأخذ ، ثم أن النص و إن كان قديما فإنه من المعروف أن النصوص الشعبية قد تخلت عن مفهوم الزمن و خاصة الزمن الفيزيولوجي،إذ لها زمنها الخاص، و هذا الزمن

مرن نضعه حيثما ينطبق، من هنا كانت أحاث النص القديمة عبارة عن مواجهة حضارية و إلا بماذا نفسر رفض اليهودي لأي إنسان من غيرهم الحصول على علم السحر ؟ إلا أنه يمكن اعتباره أيضا الصراع القائم بين الأمم المتخلفة و الأمم المتحضرة.

ونحن نعرف أن اغلب هذه الأمم ليست يهودية و لكن نفوذ اليهود قائما فيها ، فوسائل الإعلام الكبرى العالمية تسير وفق ما تخططه المنظمات و اللوبيات اليهودية.

النص لم يعط تفاصيل كثيرة إلا أنه عرض شخصية اليهودي في ومضات سريعة كلها توحي بمظهر التفرد و التفوق . مما جعل القاص الشعبي يجره إلى نهايته و ينتصر للشاب الذي تمكن من الوصول إلى علم السحر و التمكن منه ، ونلاحظ هنا تقاطعا بين النص الأول و الثاني ، في أن نهاية اليهودي كانت من المرتكزات التي يعتمد عليها في تحقيق التفوق.

و ربما هذا يعود إلى الحالة النفسية للقاص نفسه إذ أراد أن يحقق انتصارا ولو معنويا ، وهنا لا أجزم أن القاص كان واعيا تمام الوعي بما يعرضه من أحداث متتالية في النص .

ومادام النص الشعبي مجهول المكان و الزمان و المؤلف . يصعب علينا ا ن نقرر ما إذا كان المبدع الأول للنص عمد إلى وضع علاقات داله عن وعي تام أو أنه صدرت عنه من لا وعي بذلك بطريقة الوضع دون القصد.

ولكن هذا لا ينفي تداول و استعمال الدوال بين أفراد الشعب مهما كانت بسيطة كبساطة معيشتهم، وقد رافقت الدوال(مسيرة الإنسان عبر تاريخه و تطوره و حافظ طيلة هذه الفترة على جوهره الدال)[٩] فدخلت ضمن حركية الفكر عندهم، هذه الحركية تتفاعل في إطار القيم المعرفية الشعبية.

إذا انتقلنا إلى النص الثالث والذي يحمل عنوان قاضي لحمام ،سنكتشف بعض الدلالات التي تحملها شخصية اليهودي ،ويمكن أن نأخذ في التعامل مع هذا النص منحى آخر حتى تتضح أبعاده ،ويمكن تفكيك النص إلى الوحدات التالية:

الشخوص : الأب ،الأم ، الولدان ، اليهودي .

المرتكز الظاهر : المال

المرتكز المخفي : مكر اليهود

الأب يعود من رحلة البحث بدجاجة تبيض ذهبا

اليهودي : محاولة التعرف على مصدر الذهب

اكتشاف الدجاجة

المبرر للاستلاء عليها : ذهاب الأب إلى الحج

اليهودي ينصب شراكه للإقاع بالزوجة بـ :

تقديم الهدايا . تقديم المال . توالي الزيارات .

النتيجة : وقوع الزوجة في شباكه ؛ الزواج . السيطرة عليها . العمل على طرد الأولاد. ذبح الدجاجة . السيطرة على الأموال والأملاك .

لكن ما دخل اليهودي ؟ أو بالأحرى لماذا كان النص متكئا على اليهودي؟

أن القسم الأول كان سببا مباشرا لوجود اليهودي، وإلا انتهى الأمر باكتشاف البيض الذهبي ، وعاش الزوجان وأولادهما في سعادة وهناء ،ينتهي الحلم ويعود العي إلى الوقع ، حينئذ يكون النص لم يؤد رسالته التي يجب أن تصل .هذه الرسالة فيها خلفيات حضارية

وعقائدية ودينية تختفي ظلال أحداث النص.

من المعروف أن المال زينة الحياة وركيزتها ، والمال قيمة من القيم الاقتصادية التي تعطي لصاحبها قيمة اجتماعية المجتمع.

غير أن اليهود نظروا إلى المال نظرة مغايرة لناموس الحياة ، وجعلوه وسيلة للسيطرة واستغلال الناس . فمنذ أن شاهد اليهودي البيض الذهبي غشيه الطمع وركبه الجشع فقرر الوصول إليه مهما كلفه الأمر.

فالنص يقدم له مسوغين مهمين :

المسوغ الأول : غياب الزوج الذي كان عائلا أساسيا.

المسوغ الثاني : (الزوجة)المرأة ، وهي بطبيعة الحال ضعيفة لا تقاوم الإغراء .

فاستغل اليهودي هذين المسوغين أبشع استغلال ، فغياب الزوج حوله إلى موت أكيد .

تقديم الهدايا والأموال والتردد على البيت أوجد نوعا من الألفة التي تحولت بالاحتكاك إلى حب .

وبهذه الطريقة التي مارسها استطاع أن يكون الآمر الناهي في البيت ، ولكن بقيت له مشكلة تتمثل في الولدين الرابطين للماضي بالمستقبل ، أما الحاضر فهو يملك زمامه ، هذا الرابط تشده علاقة، هذه العلاقة هي الدجاجة التي ضمت الماضي في دائرة مغلقة ، وتركت المستقبل في دائرة مفتوحة . احتمال عودة الغائب . لذا قرر غلق دائرة المستقبل بذبح الدجاجة وبذلك تنفك تلك العلاقة ، ويستفرد بالزوجة .

فإذا عاودنا تركيب هذه الوحدات فإننا إلى دلالتين ، دلالة خاصة بالنص ، ودلالة عامة خارج النص .

فالأولى ، هي أن اليهودي رغم وضعه المادي الممتاز لم يحتمل رؤية آخر يملك مالا غيره وينافسه ، كما حدث في النص الأول . العربي واليهودي . لأن غرضه بالدرجة الأول هو تحطيم الأسرة التي أخذت تحتل مكانة اجتماعية بفضل بيض الدجاجة الذهبي ، وليس المال لأنه لما استولى على المرأة ومالها قام بذبح الدجاجة وهي مصدر المال ، لأنه في حقيقته يعرف أن الرجل لم يمت وسيعود بعد حين .

فإذا كان النص ظاهريا اعتمد على عامل المال ،لكن المال يأتي في الدرجة الثانية بالنسبة إليه ـ لأنه صاحب مال ـ فاعتمد على قطع طريق أمام منافسه الجديد ليبقى متسلطا متفردا بماله الذي يـُكون له سلطة اجتماعية ومالية.

والثانية يمكن أن نسقطها على أي وضع مشابه لما في النص سواء على مستوى الأحداث أوعلى مستوى المؤسسات ، كالاستعمار، أو المنظمات النقدية الدولية .

والملاحظ في جميع النصوص ـ وهي قليلة ـ التي يكون فيها اليهودي طرفا من الأطراف المتحركة داخل النص يكون الصراع فيها صراعا حضاريا أو صراعا عقائديا أو صراعا ماديا، ويأخذ صفة الديمومة من الماضي مارا بالحاضر إلى المستقبل ، وكل طرف يعمل قضاء على الآخر ، وإن كانت الغلبة دائما في النص الشعبي للبطل الشعبي ؛ وهو تعبير عن حالات نفسية لإرضاء الناس ـ المتلقي .

إعادة توازنهم وجعلهم (ينظرون إلى دائما فتختفي من حولهم مهازل الحياة وعبثها ، ومآسيها ولو إلى حين قصير من الزمن)[١]. هذا الزمن القصير في عمر النص يولد الانتشاء بالنصر في زمن متخيل يعكس اتجاه الزمن الواقعي ، فيخلق واقعا مغايرا داخليا يحطم فيه الواقع الخارجي ليعطي نفسا للحياة .

الهوامش:

[١]- ا محمد عزوي، القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر ط١ -٢٠٠٦ ص ٢٠٠

[٢] - عبد الله التل . الأفعى اليهودية في معاقل الإسلام.دار الإرشاد بيروت ط١ ١٩٧١- ص ٢٧.

[٣] - الراوي سويكي علي .

[٤] - انظر بروتكولات حكماء صهيون (الكتاب)

[٥] - عبد الحميدبن أبي زيان بن أشنهو . أصول الصهيونية ومآلها . ش و ن ت الجزائر ١٩٧٤ ص ١١٤

[٦] - امحمد عزوي . القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس ص٢٠٣

[٧] - أدولف هتلر . كفاحي .دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت د ت ص ١١٤

[٨] - محمد قطب . دراسات في النفس الإنسانية . البلد غير معروف ط ١٩٦٧ ص١٢٩

[٩] - قاسم مقداد .مندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي ،جلجامش .دار السؤال دمشق ط١-١٩٨٤ ص ٥٧

١٠- يوسف أين قصير .حكايات وفلسفة . مطبعة شفيق .بغداد ١٩٦٧ص٧

سيمياء الصراع في تائية الشنفرى

الأستاذ: محلو عادل
معهد الآداب واللغات
المركز الجامعي بالوادي

يُمثّل شعر الصعاليك الجاهليين ظاهرة فريدة في مسار الشعر العربي لأنه يحمل ثورة في المستويين الاجتماعي والفني معا[(١)]، أنما أراد أن يقول لنا إن الفن انعكاس للبنية الاجتماعية التي ينتمي إليها مُنتجه.

ق شعر الصعاليك عامل تنوّع في الأدب العربي فنقل تجربة ثورية في المستوى الاجتماعي ترفض أن يُقيّم المرء على غير ذاته ؛أي ترفض أن يُسند إليه دور وأن تقدّر مكانته في قبيلته على أساس انتمائه لأسرة ذات نسب أو مال بل ترى أن يتمّ ذلك بالنظر إلى ما يمتلك من شخصية ومهارة وذكاء.

د بلغت هذه الحركة الثورية درجة من الصدق انعكست على فنّها الشعري فأخذ في الغالب خصائص مغايرة لتلك التي بُني عليها شعر القبيلة.

ر رغم أنه لأفراد مُتعدّدين إلا إنه يُشكّل متنا واحد ومدوّنة متجانسة جعلت الدارسين يرصدون الملامح الفنية المشتركة بين أشعار هؤلاء الصعاليك من:

- قصر النصوص فأغلبه مقطوعات.
- العزوف عن المقدّمات الشعرية المعتادة خاصة الطللية منها.
- عدم الحرص على التصريع.
- الوحدة موضوعيّة[(٢)].

وهكذا يصير لدينا نصّان: مركز هو النص الجاهلي الذي لا يحمل مثل تينك الثورتين مقابل نصٍّ هامش هو النصّ الصعلوكي الذي يحمل ملامح الصراع الاجتماعي ويبرزها في شكل فنيّ مناسب؛ بل ويعمل على تعميقها وتبريرها في أحيان كثيرة.

النصُّ علامةً:

-

إذا كان شعر الصعاليك خاضعا لتلك الخصائص فهناك قصيدة لا تكاد تتوفّر عليها وهي تائية الشنفرى التي مطلعها:

ألا أمُّ عمرو أجمعت فاستقلّتِ
وما ودّعت جيرانها إذ تولّتِ [(٣)]

فهذه القصيدة:

- تبلغ ٣٦ بيتا فهي ليست مقطوعة.
- دّمتها بينيّة تشكو بين الحبيبة ورحيلها.

§ وهي كما يظهر من مطلعها قصيدة مصر ّعة.

§ تتعدد مواضيعهابين ّ فغزل فغزو فوصف للصديق ،ثم حادثة قتل يليها مقطع حكمة عن الموت.

تقط أولى العلامات وهي النص ّ كلّه من حيث انزياحه عن خصائص النص ّ الصعلوكي واتجاهه من الهامش إلى المركز؛ فما دلالة ذلك؟

هناك تأويلان يُمكن أن يُقدّما:

١. أن يكون هذا النص من قصائد الشنفرى الأولى في عالم الصعلكة فغلبت عليه خصائص النص المركز في الشعر الجاهلي.

أن يكون هذا الانزياح دالاّ على أن الشنفرى يحاول أن يضمن لتائيته الوصول إلى أكبر عدد ممكن من المُتلقّين ،وأن يؤثّر فيهم أكثر لأنه ينسج على منوال مألوف لديهم، أو كان يبتغي الوصول بنص ّ على النمط المركزي فنيّا إلى أولئك الذي هم في المركز اجتماعيا.

دو التأويل الأول بحاجة إلى سند تاريخي يُوثّق زمن النص في مسيرة الشنفرى صعلوكا؛أي هل كان في بدايات صعلكته أو بعد أن متد عوده فيها فأثّرت في فنّه الشعري.ومن خلال التائية نفسها يمكن أن نستأنس ببيتين يقول فيهما:

وباضعة حُمْرِ القسيّ بعثتها
ومن يغزُ يغنم مرّة ويُشمّتِ
خرجنا من الوادي الذي بين مشعلٍ
وبين الجبا هيهات أنشأتُ سُربتي [٤]

ن خلال هذين البيتين يبدو لنا الشنفرى في مكانة الزعيم بين رفاقه لأنه يأخذ لنفسه مكانة الفاعل نحويّا (بعثتها ، أنشأتُ)؛ وهو ما ح ألاّ تكون هذه القصيدة في بدايات عهده بالصعلكة فأن تكون زعيما في عصابة لهو أمر يتطلّب دُربة ومرانا ومرورا على مراحل كثيرة.

هذا بالنسبة للتأويل الأول أما التأويل الثاني فإنه يبدو أكثر تماسكا خاصة إذا استحضرنا مناسبة القصيدة بحسب المصادر فقد جاء في الأغاني:"ثمّ قدم منى وبها حرام بن جابر ، فقيل له هذا قاتل أبيك فشدّ عليه فقتله" [٥].

لشنفرى أخذ بثأر والده منتهكا واحدة من التقاليد المُقدّسة عند العرب وهي حُرمة الحج التي افتخر بها العرب على بقيّة الأمم حين قال النعمان بن المنذر مناظرا كسرى أنو شروان " ا دينها وشريعتها فإنهم متمسّكون به حتى يبلغ أحدهم من نُسكه بدينه أن أشهرا حرما وبلدا محرّما ، وبيتا محجوبا ، ينسكون فيه مناسكهم، ويذبحون فيه ذبائحهم، **فيلقى الرجل قاتل أبيه أوأخيه،وهو قادر لى أخذ ثأره وإدراك رغمه منه، فيحجزه كرمه ويمنعه دينه عن تناوله بأذى** " [٦].

إذن انتهك الشنفرى القيم الاجتماعية التي وضعها المركز لكن عبّر عن ذلك بالقيم الفنيّة التي وضعها هذا المركز ذاته ولم ستخدم القيم الفنيّة التي تعكس انتهاكه للقيم الاجتماعية السائدة.ودلالة ذلك :

اولة توصيل هذا الحدث إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين من خلال استخدام النمط الفني ّ الذي ألفوه.

غ هذا الحدث إلى أولئك الذين في مركز المجتمع عبر استخدام المنوال النصي ّ المركزي بدل الهامشي مخاطبا إياهم بـ:"لغتهم" ليقول لهم:إنكم لستم بمنأى عن أن يُفعل بكم مثل حرام بن جابر، وأن المظلوم يأخذ بثأره ولو بانتهاك التقاليد المتعارف عليها.

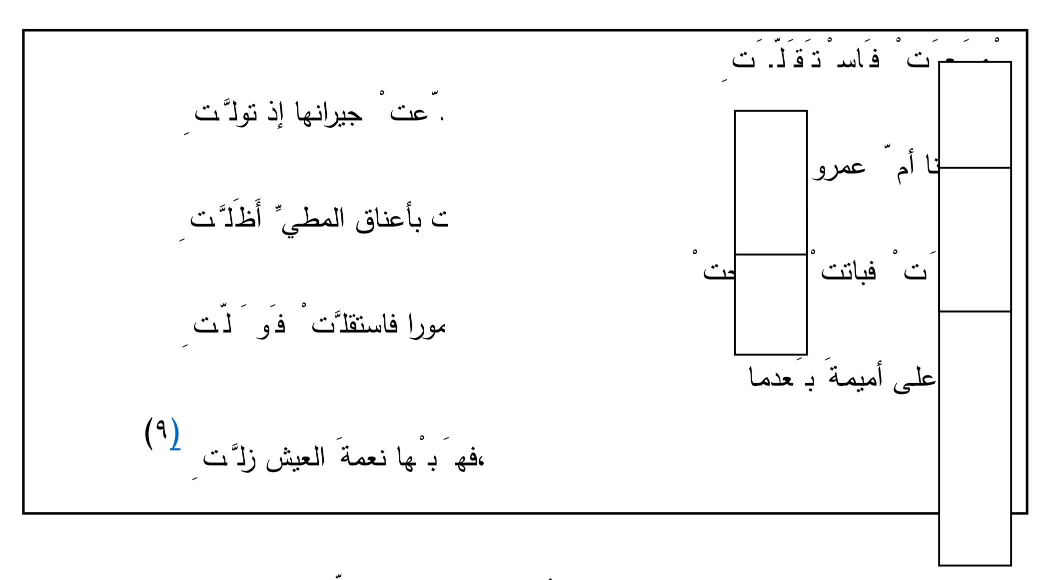
ج حدث ضدّ التقاليد الاجتماعية داخل نسيج فني ّ موافق لتلك التقاليد يُنتج توتّرا في بنية النص لانتماء الشكل إلى ضفة سمون إلى الضفة المقابلة؛ فتحصُل مُجابهة بينهما وتجاذب يُضفيان على النص مزيجا من الألفة والغرابة في آن معا مما قد

ن استجابة جمالية أكبر من المتلقين تمُر ّ من خلالها الرسالة بسلاسة.

٢.الموضوع علامةً:

كان بعض من النقاد العرب القدامى قد انتبهوا إلى رمزية الأغراض الشعرية ؛أي أن الموضوع الشعري كالغزل أو الرثاء أو صص الحيوان ليس مقصودا لذاته بل هو قناع يُخفي موقفا سياسيا أو اجتماعيا أو غير ذلك، ومن أولئك النقاد الجاحظ(٧) . أما في دنا الحديث والمعاصر فإن الأمر زاد الاهتمام به وقدّم فيه كثير من النقاد دراسات جادة(٨) .

سنأخذ الموضوع الأول من موضوعات التائية نموذجا للموضوع العلامة وهو: البين.يقول الشنفرى:



طلق القصيدة إذن من حدث الرحيل السريع المفاجئ لأم عمرو التي لم تودّع جيرانها وسبقت الشاعر ولم تعلمه بقرارها بل ستبدت بأمرها وأخذت قرارها بنفسها لتتركه عاجزا أمام هذا الحدث لا حيلة له سوى التأسف على نعمة العمر التي انفلتت من بين يديه بعد أن طمع في اتصال واستمرار ما بينهما.

هذه المرأة تقوم بعمل غير مألوف وهو الرحيل بمفردها دون إعلام أيّ أحد لا الجيران ولا صاحبها نفسه؛ إنها تنتهك القواعد جتماعية المتعارف عليها فهي تثور . إذن . على سُلّم القيم السائدة؛ فكأنما انتفضت على قيم المركز متجهة نحو الهامش بلا مبالاة.

إن هذا الحضور القويّ الطاغي للمرأة يتضمّن تغييبا للطرف الآخر وهو: لرجل،وهنا نلج باب علامة أخرى وهي أن الرجل يدلّ لى المركز لأنه هو من صاغ قيم المجتمع وفرضها بينما المرأة تدلّ . في هذه الأبيات . على الهامش.

إن هذه المرأة هي قيم الهامش؛ أي الصعلكة،أما الرجل فهو قيم المركز أي القبيلة، وكلاهما حاضر في ذات الشنفرى ضمن راع داخلي متأجج بسبب قوّة الانتهاك.

فهو حين قتل مُحرملوسّط الحجيج المصوّت"(١٠) ما يُعبّر،كان قد بالغ في انتهاك النُظم والقيم الاجتماعية لأنه قتل رجلا عزلا أخذه غدرا في مكان اتفقت العرب على قدسيّته وزمان أجمعت على حرمته.

وهكذا دخل الشنفرى في صراع بين شقّين من ذاته؛ شقّ الصعلوك وشقّ القبيلي. لأول ينفر من سلّم قيم القبيلة ولا يأبه بلومها ه على ما قام به تماما كتلك المرأة التي ترحل عن مضارب القبيلة دون اهتمام لقول قائل أو اعتراض معترض لأنها أصلا لم تُعلم أحدا. الشقّ الثاني فيُمثّله الرجل رمز القبيلة وواضع قيمها ومنظّرها وحاميها.

ي النهاية يبدو أن الشقّ الصعلوك تغلّب لأن المرأة ترحل وتترك الرجل،الذي يمثّل الشق القبيلي من ذات الشنفرى، عاجزا بلا
إدة ولا ردّة فعل مناسبة.

وهنا نعود للعلامة الأولى: لنص لنرى أن المرأة والرجل في موضوع البين استمرار لما لاحظناه فيها من صراع بين المركز
والهامش ففي حين كان الشكل الفني خاضعا لقيم المركز كان المضمون خاضعا لقيم الهامش.

ن هذا الدور الذي تؤديه المرأة كعلامة في مقابل علامة الرجل للدلالة على صراع داخلي وتجاذب وغليان بين القيم
والنزعات ليس بالغريب عن الشعر فقد لاحظه الدارسون في موضوع الكرم حين تحاول النزعات الذاتية من خوف من الفقر أن تلبس
قناع المرأة لثني الشاعر عن بذل ماله بينما تلبس القيم الاجتماعية قناع الرجل لتدفعه نحو البذل ومزيد من السخاء[(١١)].

ﻥ المرأة في التائية تلبس قناع الدافع الذاتي نحو الانتقام بينما يلبس الرجل قناع القيم الاجتماعية التي تُحرّم قتل المُحرم
ولو كان قاتلا.

٣الرويّ علامة:

ﻥ الموضوع علامة تحمل في طيّاتها دلالات جمّة وتنضخ بتأويلات تضيء النصّ فإن للشكل أيضا دوره في ذلك ؛فلا
اص إذن من التعرّض للغة في هذه التائية لأن " كل قراء تتوقف عند حدود المضامين التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الثقافية،
ظلّ قراءة مخالفة لطبيعة الشعر "[(١٢)].

هنا سنعرض للروي لأنه روح القافية في القصيدة وجوهرها ولذلك كان ثعلب يسمي الرويَّ قافيةً كما ظلّت كثير من الدواوين
مجموعات الشعرية تُرتّب على القوافي والمقصود هو الترتيب على حرف الرويّ[(١٣)].ويّ التاء الذي بنى عليه الشنفرى إيقاع هذه
صيدة لم يأتِ عبثا لأن وجود الصوت ، أي صوت ، في الشعر ليس اعتباطيا[(١٤)].

ونحن إذا تفحّصنا فونيم التاء من الوجهة الصوتية البحتة نجده فونيما:انفجاريا مهموسا[(١٥)]بهذا نجد أنفسنا أمام صفة قوّة هي
لانفجار وصفة ضعف هي الهمس تقابلان علامتي الرجل الذي يمثّل القوة والمرأة التي تمثل الضعف على الترتيب لترسيخ ذلك الجو من
الصراع بين طرفين داخل الذات.

ومن أجل مزيد من الإحساس بمرارة هذا الصراع واستنفاده طاقة الشنفرى وقوّته جاء الرويّ مهموسا لأن المهموسات " تُنتج
د مضاعف وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة التي تُنتج بجُهد ووقت أقلّ "[(١٦)].

هذا في الجانب الصوتي أما من الجانب الصرفي فإن التاء علامة تأنيث، وبما أن التذكير أصل والتأنيث فرع عليه كما يقول
سلافنا ؛فإن التاء التي تمثّل الفرع أو الهامش تأخذ مكانة مركزية في النص لأنها حرف الروي .ليتجلى من جديد ذلك التجاذب بين
المركز والهامش من أجل السيطرة على النص وعلى الناص ذاته.

ا يكون الرويّ علامة على وجود صراع مرير وطويل بين طرفين يحتدم داخل أسوار ذات الشنفرى يؤرّقها ويضعها أمام
مفترق طرق بين نمطين من الحياة فتحتار بينهما فيجئ شطر من النص على منوال اتجاه والشطر الثاني على نمط الاتجاه الآخر.

صحيح أن المرأة رحلت كعلامة على تغلّب الشق الصعلوكي من الشنفرى لكن من المهمّ جدا أن نُسجّل حدوث صراع مرير
طر داخل الذات بين موقفين لأنه مهما كان تصوّرنا لشدّة وفتك الصعاليك فهم في النهاية بشر لهم من الإنسانية قدر وافر لما عانوا
ن ظلم وقهر في بيئاتهم؛ فلولا تلك الفطرة السليمة لما حدث صراع داخل الذات ،ولما انقسم الشنفرى على نفسه في مأساة تهدّد استقرار

شخصيته ليُثبت أنه لا يمثّل الجانب الشيطاني في حركة الصعاليك العرب كما رأى د.يوسف خليف [(١٧)](#) بل هو على خلاف سان كبقيّة الناس تأتي عليه أحيان من الغضب لدَمه فيثور مدافعا عنه آخذا بثأره مُطبّقا القصاص في مجتمع لم يكن ليأخذ له حقّه مهما فعل.

الهوامش:

---

(١) ـ انظر:أدب الغرابة قراء في نص للصعلوك تأبط شرا، سفيان زدادقة، مجلّة الناص، جامعة جيجل، ع ٢ـ٣، أكتوبر ٢٠٠٤ـ مارس ٢٠٠٥ ـ،ص:١٨٢.

(٢) ـ انظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خليف ، دار المعارف، القاهرة، ط٣ ،١٩٧٨. ففي الفصل الثالث رصد دقيق مع عديد الأمثلة لهذه الظواهر الفنية.

(٣) ـ ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم:طلال حرب، دار صادر، بيروت،ط١، ١٩٩٦،ص:٣٥.طبعا ليست هذه القصيدة وحدها التي خرجت عن تلك الخصائص فلامية الشنفرى أيضا من أبرز أمثلة ذلك.

(٤) ـ السابق،ص:٣٧.

(٥) ـ الأغاني،أبو الفرج الأصبهاني،دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٨١، جـ:٢١، ص:٢٠٧.

(٦) ـ جواهر الأدب، السيد أحمد الهاشمي، مؤسسة المعارف، بيروت، جـ١ ، ص:٢٢٦.

(٧) ـ انظر: الحيوان، الجاحظ، تحـ: عبد السلام هارون ،دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٦٩، جـ ٢، ص:٢٠؛ حيث يلحظ الجاحظ أن الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش في الرثاء والمواعظ أما في المديح فالكلاب هي التي تموت وأن ليس ذلك على حكاية قصة بعينها.

(٨) ـ من هؤلاء د.البهبيتي في كتابه: تاريخ الشعر العربي،دار الفكر،،ص:٩٨ـ ١٠٣.،وأحمد وهب رومية في كتابه: شعرنا القديم والنقد الجديد،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،سلسلة عالم المعرفة،ع ٢٠٧ . فقد خصّص كل الباب الثاني لمحاولات نقدية بديعة اتخذ فيها الموضوعات الشعرية علامات.

(٩) ـ ديوان الشنفرى، ص: ٣٥.

(١٠) ـ السابق، ص:٣٩.

(١١) ـ انظر: حجاب العادة:أركيولوجيا الكرم من التجربة إلى الخطاب، سعيد السريحي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط١ ، ١٩٩٦، ص:١٧ ـ ٣١.

(١٢) ـ النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤية الإشارية، د.أحمد الطريسي،دار عالم الكتب، الرياض،ص:١٧.

(١٣) ـ انظر : موسيقى الشعر العربي،شكري محمد عيّاد، طبعة أصدقاء الكاتب،١٩٩٨،ص:٩١.

(١٤) ـ انظر: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط٣ ، ١٩٩٢، ص: ٦٠.

(١٥) ـ انظر: علم اللغة،د.محمود السعران، دار النهضة العربية، بيروت، ص:١٥٥.

(١٦) ـ منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ،د.قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية، ط١ ، ٢٠٠٠،ص:٤٩.

(١٧) ـ انظر: الشعراء الصعاليك، ص: ٣٣٠.

توصيات الملتقى الوطني الرابع

السيمياء والنص الأدبي

في يوم الأربعاء ٢٩ نوفمبر ٢٠٠٦ اجتمعت لجنة توصيات الملتقى الوطني الرابع"السيمياء و النص الأدبي المنعقد بكلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة محمد خيضر بسكرة. والذي نظمه قسم الأدب العربي ومخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري.

يومي ٢٩/٢٨ نوفمبر ٢٠٠٦ والمكونة من السادة الآتية أسماؤهم:

الدكتور: يوسف الأطرش رئيسا

الدكتور: امحمد فورار جامعة بسكرة عضوا

الدكتور: عبد الحميد هيمة جامعة ورقلة مقررا

الدكتور: علي علية جامعة باتنة

الدكتور: حليم رشيد المركز الجامعي بالطارف.

الأستاذ: شادية شقروش جامعة تبسة.

الأستاذ: عمار حلاسة جامعة ورقلة.

الأستاذ: عادل محلو المركز الجامعي الوادي.

ينوه أعضاء اللجنة بالمستوى العلمي الطيب للمداخلات المقدمة و بالمشاركة الواسعة للأساتذة من مختلف جامعات الوطن(بسكرة، الوادي، ورقلة، الطارف، جيجل، قسنطينة، خنشلة، تبسة.)

كما يشيدون بالحضور المكثف للطلبة والمناقشات العلمية المتميزة طيلة أيام الملتقى. وتوصي الجنة بما يلي:

١- الاستمرار في تنظيم هذا الملتقى سنويا وترقيته إلى ملتقى دولي.

٢- توسيع مجال المشاركة للأساتذة في الملتقى القادم.

٣- تقديم جلسة الافتتاح ومراسيمها عن الأشغال.

٤- تنظيم نشاطات مرافقة للملتقى مثل: معرض للكتاب العلمي.

٥- تنظيم ورشات متخصصة مع الأساتذة المشاركين لطلبة الدراسات العليا وطلبة التدرج.

٦- إنشاء موقع الكتروني خاص بالملتقى.

٧- الاستمرار بطبع أعمال الملتقى في كتاب.

٨- تكريم أستاذ باحث في كل دورة من دورات الملتقى.

ختاما تتقدم اللجنة بجزيل الشكر والتقدير لكل من ساهم في تنظيم هذا الملتقى الهام وتخص بالذكر

السيد رئيس الجامعة.

السيد عميد الكلية.

السيد رئيس القسم.

السيد رئيس اللجنة العلمية للملتقى.

وكل الأساتذة و الطلبة الذين ساهموا في إنجاح الملتقى

والسلام عليكم.

التوقيع

الكلمة الختامية للسيد رئيس القسم

إخوة السيمياء ، حياكم الله وبياكم وجعل السيمياء والنص الأدبي ملتقاكم

أيها الحضور الكريم:

بالأمس ،وفي هذا المكان باذات كان المبتدأ، واليوم ، ومن هذا المكان أيضا يكون .. يكون ماذا؟ يكون الخبر .

بالأمس المبتدأ واليوم الخبر؛ الخبر الذي دوت به أصداء القاعة، فدوت أصداء الجامعة نشوى بانعقاد الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي ، وبنجاح الملتقى الرابع السيمياء والنص الأدبي .

فلو كان الملتقى طفلا لصار يقف ويمشي ، ولو كان الملتقى طالبا جامعيا لبلغ سنة التخرج كما قال السيد عميد الكلية الذي أسس هذا الملتقى ورعاه كل هذه السنين ، يؤازره في ذلك فريق منسجم من الأساتذة الأكفاء الخيرين ، ويقف من وراء ذلك المسؤول الأول في الجامعة الأستاذ الدكتور بلقاسم سلاطنية الذي عرفنا فيه الإداري المحنك والأكاديمي المشجع على المبادرات العلمية ، فله خالص التحية .

إن ملتقانا هذا جمع نخبة ممتازة من عدة مناطق من قطرنا الغالي ، فمن ولاية الطارف الحدودية إلى جيجل البحرية إلى عاصمة الهضاب العليا مرورا بالأوراس الأشم إلى تبسة ، إلى الوادي إلى ورجلان ، كلهم كانت وجهتهم بسكرة ، وكانت هجرتهم إلى السيمياء هذه التي آثرت الإقامة ببسكرة ،وصار القوم جراها يسهرون ، يحاضرون ويناقشون.

أما طلبتنا الأفاضل ، فقد شرفونا بالحضور فملأوا القاعة حضورا وملأوا العقول نورا، وملأوا نفوسنا سرورا ، فكانوا نعم الطلبة ،وعليه فإننا سنعمل على طبع أعمال الملتقى ، وسنعمل على تمكين الطلبة من الحصول على هذا العمل المطبوع في أقرب الآجال.

حتى لأطيل اسمحوا لي أن أشكر:

–جميع المشاركين في الملتقى على محاضراتهم القيمة الجادة ، وعلى التزامهم بحضور الجلسات ومتابعة الأشغال.

– جميع الطالبات والطلبة على التفاعل مع الأشغال.

– جميع المسؤولين في الجامعة ، وبخاصة رئيس الجامعة.

– عميد كلية الآداب ونائبيه.

– مساعدي رئيس قسم الأدب العربي – رئيس اللجنة العلمية للملتقى وللقسم وللكلية – رؤساء أقسام كلية الآداب .

الأمين العام للكلية ، ومسؤول مصلحة الموظفين ، وعمال الصيانة والطبع، السادة مراسلي الصحف الوطنية وا إذاعة الزيبان.

جنود الخفاء في مختلف المهام والمناصب ، في التصويت والإضاءة والتصوير، والأمن .

الفرقة الساهرة على التنظيم من الأساتذة والطلبة.

كل من مد لنا يد العون من قريب أو بعيد ، ولو ببسمة.

أيها الإعزاء

تعالوا إلى كلمة بيننا وبينكم أن نبقى على درب المحبةوالبذل والعطاء سائرين لتطوير بلدنا، بالعلم والعمل.

تحيا الجزائر –عاشت الجامعة الجزائرية ، وعاش شعب العزة والكرامة عالي الرأس ، نير الفكر مرفوع الجبين .

الأستاذ الدكتور: مفقوده صالح

رئيس قسم الأدب العربي